



Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών

Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Σπουδών

Δημιουργική Γραφή (ΔΓΡ)

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

**Το λογοτεχνικό και κινηματογραφικό έργο της Μαργκερίτ Ντυράς. Το πέρασμα  
από τη Λογοτεχνική Μοναξιά στην Κινηματογραφική Μοναξιά:  
Το Ταξίδι της Λόλα Στάιν από το χαρτί στη μεγάλη οθόνη.**

Ονοματεπώνυμο φοιτήτριας: Στυλιανή Οικονόμου

A.M. 513547

επιβλέπων καθηγητής: Ανδρέας Θανασούλας

Ιανουάριος 2025

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας Οικονόμου Στυλιανής που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

Το λογοτεχνικό και κινηματογραφικό έργο της Μαργκερίτ Ντυράς. Το πέρασμα από τη Λογοτεχνική Μοναξιά στην Κινηματογραφική Μοναξιά: Το Ταξίδι της Λόλα Στάιν από το χαρτί στη μεγάλη οθόνη.

Οικονόμου Στυλιανή

Επιβλέπων καθηγητής:

Ανδρέας Θανασούλας

Ιανουάριος 2025

Σε όλους, όσοι βοήθησαν να υλοποιηθεί αυτή η εργασία και κυρίως στον επιβλέποντα καθηγητή μου Ανδρέα Θανασούλα για τη βοήθεια, την καθοδήγηση και τις πολύτιμες συμβουλές που μου παρείχε καθ' όλη τη διάρκεια της παρούσας εργασίας.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζει τη ζωή και το έργο της συγγραφέως και κινηματογραφίστριας Μαργκερίτ Ντυράς, καθώς και τη διαδικασία διασκευής ενός λογοτεχνικού έργου σε κινηματογραφικό σενάριο. Συγκεκριμένα, εστιάζει στο βιβλίο της Ντυράς *Το μακρύ ταξίδι στη μοναξιά της Λόλα Στάιν*. Στόχοι της εργασίας είναι η μελέτη και προσπάθεια διασύνδεσης των βιογραφικών στοιχείων της Ντυράς με συγκεκριμένους τίτλους από το συνολικό της έργο, λογοτεχνικό και κινηματογραφικό, η ανάλυση της θεωρητικής προσέγγισης που αφορά το σενάριο και τη διασκευή, η παρουσίαση των χαρακτηριστικών που διακρίνουν τη λογοτεχνική γραφή και τις διασκευές της Ντυράς, αλλά και η σχέση του συνολικού της έργου με τις μεταδομιστικές θεωρίες (φεμινιστική, ψυχαναλυτική, μεταποικιακή κριτική).

Στο δημιουργικό μέρος της διπλωματικής θα πραγματοποιηθεί η διασκευή του μυθιστορήματος *Το μακρύ ταξίδι στη μοναξιά της Λόλα Στάιν* σε σενάριο για ταινία μικρού μήκους. Η διαδικασία αυτή θα αναδείξει τις προκλήσεις και τις ιδιαιτερότητες που προκύπτουν κατά τη μετατροπή ενός λογοτεχνικού κειμένου σε κινηματογραφικό προϊόν, με έμφαση στη δομή, στους διαλόγους και στους χαρακτήρες. Η εργασία θα αναλύσει επίσης τις αναγκαίες μετατροπές προκειμένου να αποδοθούν οι εσωτερικές συγκρούσεις και τα θέματα του βιβλίου μέσα από τη γλώσσα της εικόνας και του ήχου.

Συνολικά, η εργασία στοχεύει να προσφέρει μια ολοκληρωμένη εικόνα της τέχνης της διασκευής, εξετάζοντας τόσο τη θεωρία όσο και την πρακτική εφαρμογή, μέσα από το έργο της Μαργκερίτ Ντυράς, μιας από τις σημαντικότερες μορφές της γαλλικής λογοτεχνίας και του κινηματογράφου.

**Λέξεις-κλειδιά:** *Λόλα Στάιν*, *Ντυράς*, βιογραφικά στοιχεία, διασκευή, μεταδομισμός

## ABSTRACT

The present thesis examines the life and work of the author and filmmaker Marguerite Duras, as well as the process of adapting a literary work into a screenplay. Specifically, it focuses on Marguerite Duras' book *The Ravishing of Lol Stein*. The objectives of the study are to explore and attempt to connect the biographical elements of Marguerite Duras with specific works from her overall literary and cinematic output, to analyze the theoretical approach to screenwriting and adaptation, to highlight the characteristics that distinguish Duras' literary writing and adaptations but also the relationship of Duras' overall work with post-structuralist theories (feminist, psychoanalytic, and postcolonial critique).

In the creative part of the thesis, the novel *The Ravishing of Lol Stein* will be adapted into a short film screenplay. This process will highlight the challenges and particularities that arise when transforming a literary text into a cinematic product, with emphasis on structure, dialogue, and characters. The study will also analyze the necessary changes required to convey the internal conflicts and themes of the book through the language of imagery and sound.

Overall, the thesis aims to provide a comprehensive view of the art of adaptation, examining both its theoretical framework and its practical application through the work of Marguerite Duras, one of the most significant figures in French literature and cinema.

**Keywords:** *Lol Stein*, *Duras*, biographical elements, adaptation, post-structuralism

<b>ΠΕΡΙΛΗΨΗ</b>	v
<b>ABSTRACT</b>	vi
<b>ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ</b>	vii
<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b>	1
<b>Α' ΜΕΡΟΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ</b>	2
1 <sup>ο</sup> ΚΕΦΑΛΑΙΟ	2
1.1 ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΗΣ ΜΑΡΓΚΕΡΙΤ ΝΤΥΡΑΣ	2
1.2 ΤΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΜΑΡΓΚΕΡΙΤ ΝΤΥΡΑΣ	7
1.3 ΘΕΩΡΙΑ ΣΕΝΑΡΙΟΥ	17
1.4 ΧΙΡΟΣΙΜΑ, ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ	24
1.5 ΘΕΩΡΙΑ ΔΙΑΣΚΕΥΗΣ	31
1.6 ΟΙ ΔΙΑΣΚΕΥΕΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΗΣ ΜΑΡΓΚΕΡΙΤ ΝΤΥΡΑΣ	39
2 <sup>ο</sup> ΚΕΦΑΛΑΙΟ: ΤΟ ΜΑΚΡΥ ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΗ ΜΟΝΑΞΙΑ ΤΗΣ ΛΟΛΑ ΣΤΑΙΝ	47
2.1 ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ: ΤΟ ΕΡΓΟ	47
2.2 ΤΟ (ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΟ) ΣΙΝΕΜΑ ΤΗΣ ΛΟΛΑ	56
<b>Β' ΜΕΡΟΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ</b>	59
ΒΑΣΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΜΕΤΑΓΡΑΦΗΣ ΤΗΣ ΛΟΛΑ ΣΤΑΙΝ	59
ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ	62

<b>ΣΕΝΑΡΙΟ ΔΙΑΣΚΕΥΗΣ .....</b>	<b>63</b>
<b>ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ-ΕΠΙΛΟΓΟΣ .....</b>	<b>93</b>
<b>ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ .....</b>	<b>95</b>



## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η εργασία αυτή αποτελείται από δύο μέρη: ένα θεωρητικό κι ένα δημιουργικό. Στο θεωρητικό μέρος, στο πρώτο κεφάλαιο, θα γίνει αρχικά αναφορά σε βιογραφικά στοιχεία της Μαργκερίτ Ντυράς. Στη συνέχεια, θα παρουσιαστεί το λογοτεχνικό και το κινηματογραφικό της έργο, με αναφορές στο ιδιαίτερο ύφος της συγγραφέως και στις θεματικές οι οποίες επανέρχονται συχνά τόσο στα μυθιστορήματα, όσο και στα κινηματογραφικά σενάρια της.

Στη συνέχεια, θα οριστεί η έννοια της διασκευής στον κινηματογράφο, θα παρουσιαστούν τα είδη της και θα μελετηθεί η σχέση μεταξύ λογοτεχνίας και κινηματογράφου. Επιπλέον, θα αναλυθεί ο τρόπος με τον οποίο μεταβάλλεται η μορφή και το περιεχόμενο ενός μυθιστορήματος κατά τη μεταφορά του στη μεγάλη οθόνη. Θα ακολουθήσει ανάλυση συγκεκριμένων έργων της Μαργκερίτ Ντυράς, τα οποία έχουν μεταγραφεί σε σενάρια τόσο από την ίδια, όσο και από άλλους σεναριογράφους, (*Δέκα και μισή βράδυ καλοκαίρι*, *Ο Εραστής*, *Moderato cantabile*, *Destroy, she said*, *India song*).

Στο δεύτερο κεφάλαιο του θεωρητικού μέρους, θα μελετηθεί το έργο *Το μακρύ ταξίδι στη μοναξιά της Λόλα Στάιν*. Θα γίνει εκτενής αναφορά στην υπόθεση, στους χαρακτήρες και στην ανάλυση του λογοτεχνικού έργου με αναφορές στη ψυχαναλυτική θεωρία του Ζακ Λακάν και στη φεμινιστική κριτική. Ακόμη, θα επισημανθούν οι λόγοι για τους οποίους το συγκεκριμένο μυθιστόρημα δεν μεταφέρθηκε ποτέ στη μεγάλη οθόνη, καθώς και οι λόγοι για τους οποίους θα έπρεπε να διασκευαστεί, εξαιτίας της στενής σχέσης των αφηγηματικών τεχνικών του με εκείνες της κινηματογραφικής αφήγησης.

Το δημιουργικό μέρος θα περιλάβει τη διασκευή σε σενάριο για ταινία μικρού μήκους, του μυθιστορήματος *Το μακρύ ταξίδι στη μοναξιά της Λόλα Στάιν*, με εκτενή αναφορά στις μετατροπές που έγιναν και στη διαδικασία που ακολουθήθηκε κατά τη διασκευή.

Στην παρούσα εργασία θα επιχειρηθεί να απαντηθούν κάποια ερωτήματα: α) Πώς μπορεί να αποτυπωθεί οπτικά η βαθιά εσωτερική ψυχολογική μοναξιά της ηρωίδας και η διάσπαση του υποκειμένου; β) Πώς αποδομούνται οι βασικές αρχές της θεωρίας συγγραφής σεναρίου; Πώς αυτές σχετίζονται με το φαινόμενο της πατριαρχίας και πώς η αποδόμησή τους με τη γυναικεία υποκειμενικότητα; και γ) Μπορεί να γραφεί τελικά το σενάριο της Λόλα Στάιν με βάση τις ιδιαιτερότητες της σεναριακής γραφής και σκηνοθεσίας της κινηματογραφίστριας Μαργκερίτ Ντυράς;

## Α' ΜΕΡΟΣ ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ

### 1<sup>ο</sup> ΚΕΦΑΛΑΙΟ

#### 1.1 ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΗΣ ΜΑΡΓΚΕΡΙΤ ΝΤΥΡΑΣ

Στις πρώτες σελίδες του έργου *Ο Εραστής*, η Μαργκερίτ Ντυράς γράφει: «Η ιστορία της ζωής μου δεν υπάρχει...» (Duras, 2017, σ. 21). Πράγματι, πρόκειται για μία γυναίκα η οποία ένιωθε πάντα εξόριστη, μακριά από τον εαυτό της, πάντα μακριά από εκεί όπου θα επιθυμούσε πραγματικά να είναι (Ντυράς, 2013). Κι όμως, η ιστορία της ζωής της υπάρχει. Ο έμπειρος αναγνώστης είναι σε θέση να διακρίνει αυτοβιογραφικά σπαράγματα, θρυμματισμένες μνήμες, άτακτα σκόρπιες μέσα στις ιστορίες της, πλάι σε αποκυήματα της καλπάζουσας φαντασίας μιας γυναίκας, η οποία δεν έπαψε ποτέ να στήνει τον μύθο της ίδιας της ζωής της (Hill, 2006).

Η «Ζωή σαν μυθιστόρημα» της Μαργκερίτ Ντυράς (Αντλέρ, 2004), ξεκινά σε ένα μικρό χωριό στα βάθη της Ινδοκίνας, στην Τζία Ντίνχ της Σαϊγκόν, στις 4 Απριλίου 1914. Οι γονείς της, Γάλλοι εκπαιδευτικοί, είχαν εγκαταλείψει την Ευρώπη προκειμένου να αναζητήσουν καλύτερες συνθήκες ζωής αλλά και επαγγελματική ανέλιξη, στις γαλλικές αποικίες της Ινδοκίνας.

Η Μαργκερίτ θα κουβαλά μέχρι το τέλος της ζωής της την Ινδοκίνα. Ο γενέθλιος τόπος των αποικιών σημάδεψε και διαμόρφωσε τόσο την προσωπικότητά της όσο και το έργο της (Αντλέρ, 2004). Σε συνέντευξή της θα πει: «Μερικές φορές πιστεύω ότι όλη μου η γραφή γεννήθηκε εκεί, ανάμεσα στους ορυζώνες, τα δάση, τη μοναξιά» (Ντυράς, 2013, σ. 13).

Τη μοναξιά θα τη γνωρίσει πολύ σύντομα η μικρή Μαργκερίτ. Στα επτά της χρόνια χάνει τον πατέρα της, τον Ανρί Ντονατιέ. Αυτό επέφερε σοβαρό αντίκτυπο στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς της, στις επιλογές και στην πορεία της ζωής της (Αντλέρ, 2004). Στην πραγματικότητα, δεν γνώρισε ποτέ τον πατέρα της. Γι' αυτό, ασυνείδητα ίσως, ο πατέρας ήταν για την Ντυράς εκείνος στον οποίο έγραφε πάντα. Εκτός όμως από το συγγραφικό έργο, η απώλεια του πατέρα επηρέασε και την ερωτική ζωή της Ντυράς. Θα δηλώσει μάλιστα πως «έχανε και ξαναέβρισκε τον κάθε άντρα σαν να ήταν ο πατέρας της» (Ντυράς, 2013, σ. 21).

Η Μαργκερίτ όμως, μεγάλωσε πλάι σε δύο άλλους άντρες, τα δύο μεγαλύτερα αδέρφια της. Ο Πάολο, ο μικρότερος αδερφός, ήταν και ο αγαπημένος της Μαργκερίτ. Μαζί συνήθιζαν να κυνηγούν θηρία μέσα στη ζούγκλα και να ανακαλύπτουν την άγρια ομορφιά αλλά και τον τρόμο,

την ελευθερία του σώματος και τη διέγερση που προκαλεί η βίαιη επαφή του ανθρώπου με τη φύση (Αντλέρ, 2004).

Η βία θα σημαδέψει τα παιδικά χρόνια αλλά και τα χρόνια της εφηβείας της Ντυράς. Ο μεγαλύτερος της αδερφός, ο Πιέρ, ήταν αδίστακτος, δίχως ενσυναίσθηση, άνθρωπος κακός και αδυσώπητος (Ντυράς, 2013). Η Μαργκερίτ αλλά και ο Πάολο κακοποιούνται επανειλημμένα από τον αυταρχικό Πιέρ, λεκτικά μα και σωματικά. Η Μαργκερίτ φοβάται. Η μητέρα όμως, η Μαρί, λατρεύει τον πρωτότοκο γιο της και στρέφει στο πρόσωπό του όλη την προσοχή και τη φροντίδα της (Αντλέρ, 2004). Δεν αντιδρά στα βίαια ξεσπάσματά του, ενώ είναι πολλές οι φορές που συμεριζεται την αυταρχικότητά του και χτυπά και η ίδια τη Μαργκερίτ.

Η Μαργκερίτ καταλαβαίνει. Η μητέρα είναι εξαντλημένη και δυστυχισμένη. Κουβαλά το βαρύ φορτίο του προστάτη της οικογένειας. Πιστεύει ότι το χρήμα θα φέρει την αξιοπρέπεια και την ευτυχία στην οικογένειά της. Η Μαρί ονειρεύεται να πλουτίσει και επενδύει τις οικονομίες είκοσι ετών σε ένα κομμάτι γης που της παραχώρησε η Γαλλική Διοίκηση, στις όχθες του Ειρηνικού ωκεανού. Το όνειρο όμως πολύ σύντομα θα εξελιχτεί σε εφιάλτη. Η Εκχώρηση, η έκταση γης που δόθηκε στη μητέρα, ήταν στην πραγματικότητα μη καλλιεργήσιμη, πλημμυρισμένη από τα νερά του Ειρηνικού, ένας βάλτος (Αντλέρ, 2004).

Στα παιδικά χρόνια της Μαργκερίτ, η δυστυχία της μητέρας «είχε κατάλαβει τη θέση του ονείρου» (Αντλέρ, 2004, σ. 81). Η μητέρα όμως δεν θα παρατήσει εύκολα το όνειρο. Θα επιχειρήσει ένα έργο εξαρχής ανέφικτο: να χτίσει το «Φράγμα στον Ειρηνικό». Αψηφά λοιπόν τη φύση και κατασκευάζει φράγματα, προκειμένου να συγκρατήσουν το νερό της θάλασσας και να επιτρέψουν στη γη να καρπίσει (Αντλέρ, 2004).

Μάταια. Η κατάρρευση του φράγματος οδήγησε τη Μαρί στην τρέλα και από την τρέλα αυτή δεν συνήλθε ποτέ. Ένωθε πως η ίδια και τα παιδιά της είχαν εγκαταλειφθεί από όλους και πως είχαν καταδικαστεί σε μια ζωή μες την φτώχεια και την ανέχεια, ενώ οι υπάλληλοι που της είχαν πουλήσει το χωράφι είχαν πλουτίσει. Η μητέρα από δω και στο εξής θα ζει σε μια συνεχή αναμονή της καταστροφής και αυτός ο φόβος θα ριζώσει βαθιά στην ψυχή της μικρής Μαργκερίτ (Ντυράς, 2013).

Η Μαργκερίτ πολεμά τον φόβο με τις λέξεις. Τη σημασία που είχαν γι' αυτήν οι λέξεις και η γραφή την ανακαλύπτει στο Λύκειο. Διαβάζει λογοτεχνία και γράφει ημερολόγιο, ποιήματα, νουβέλες και εκθέσεις που εντυπωσιάζουν τους καθηγητές της (Αντλέρ, 2004). Τελικά, στα δεκαοκτώ της, η Μαργκερίτ άφησε την Ινδοκίνα και μετακόμισε για σπουδές στο Παρίσι (Hill, 2006).

Στο Παρίσι, η Μαργκερίτ φοίτησε πρώτα στο Μαθηματικό κι έπειτα στη Νομική Σχολή. Κατά τη διάρκεια των φοιτητικών της χρόνων, γνώρισε τις ομορφιές του έρωτα αλλά και τις απογοητεύσεις που μπορεί να επιφέρει στην ευαίσθητη νεανική ψυχή (Ντυράς, 2013). Λίγο πριν το ξέσπασμα του Β' Παγκοσμίου πολέμου, το 1939, παντρεύτηκε τον συγγραφέα Ρομπέρ Αντέλμ (Hill, 2006).

Στο μεταξύ, η Μαργκερίτ εργαζόταν ήδη από το 1938 στο Υπουργείο Αποικιών, το οποίο της ανέθεσε τη συγγραφή ενός κειμένου στρατευμένου, με τίτλο *Γαλλική Αυτοκρατορία*, το οποίο εκδόθηκε από τις εκδόσεις Γκαλιμάρ (Αντλέρ, 2004). Αυτή ήταν η αρχή. Στη συνέχεια, η Μαργκερίτ άρχισε να γράφει και να εκδίδει τα μυθιστορήματά της, αλλάζοντας το επώνυμό της από Ντονατιέ σε Ντυράς, απορρίπτοντας την ιδέα να διατηρήσει το πατρικό της επίθετο, αλλά και να υιοθετήσει το επίθετο του συζύγου της. Αξίζει να σημειωθεί πως η κίνηση αυτή της Ντυράς έχει θεωρηθεί ως γενικότερη άρνηση της επιβολής της πατριαρχίας. Οι κόρες κληρονομούν το όνομα του πατέρα και οι γυναίκες το όνομα του συζύγου. Η Ντυράς ανεξαρτητοποιείται και από τους δύο επιθυμώντας να καθιερωθεί και να μείνει γνωστή αποκλειστικά ως -γυναίκα- συγγραφέας (Hill, 2006).

Το ζευγάρι συγκατοίκησε σε ένα διαμέρισμα, στο οποίο φιλοξενούσαν τους φίλους τους, έναν κύκλο διανοουμένων όπως ο Ρολάν Μπαρτ, ο Ζακ Λακάν, ο Φρανσουά Μιτεράν αλλά και άλλοι αντιστασιακοί, οι οποίοι τους επισκέπτονταν καθημερινά για να πούν και να συζητήσουν (Αντλέρ, 2004). Το σπίτι, που για την Μαργκερίτ από τα παιδικά της χρόνια συμβόλιζε το καταφύγιο (Ντυράς, 2013), θα αποτελέσει για πολλά χρόνια την έδρα μιας κοινότητας ανταλλαγών: ιδεολογικών, λογοτεχνικών, αλλά κι ερωτικών (Αντλέρ, 2004).

Μέσα σε αυτό το σπίτι, η Μαργκερίτ θα ανακαλύψει τις έννοιες της συλλογικότητας και της ομάδας και θα τις χρησιμοποιήσει ως αντίδοτο στην αρρώστια της ατομικής μοναξιάς και απομόνωσης που είχαν εδραιωθεί μέσα της κατά τη διάρκεια των παιδικών της χρόνων (Ντυράς, 2013). Λίγο μετά την κήρυξη του πολέμου η Μαργκερίτ θα ενταχθεί στην Αντίσταση, μαζί με τον σύζυγό της αλλά και τον κοινό τους φίλο Ντιονίς Μασκολό.

Ο Μασκολό θα σταθεί δίπλα της σε μια πολύ δύσκολη περίοδο της ζωής της. Τον Ιούνιο του 1944 η Γκεστάπο συλλαμβάνει τον Ρομπέρ Αντέλμ, ο οποίος οδηγείται σε στρατόπεδο εργασίας στο Νταχάου. Έχει προηγηθεί ο θάνατος του μικρού αδερφού της στην Ινδοκίνα, αλλά και ο θάνατος του πρώτου νεογέννητου παιδιού της Ντυράς. Τελικά, μετά από ένα μεγάλο διάστημα αγωνίας και πόνου, ο Ρομπέρ, επιστρέφει κοντά στη Μαργκερίτ, με τη βοήθεια του Μασκολό αλλά και του Φρανσουά Μιτεράν, Γάλλου πολιτικού και στενού φίλου της Ντυράς. Τις δύσκολες αυτές ημέρες της αναμονής, η Ντυράς θα τις περιγράψει στο έργο της *Η Οδύνη* (Hill, 2006).

Κατά τη διάρκεια της απουσίας, καθώς και μετά την επιστροφή του Ρομπέρ και τη λήξη του πολέμου, η Μαργκερίτ συνδέθηκε ερωτικά με τον Ντιονίς Μασκολό και μαζί απέκτησαν ένα παιδί. Οι τρεις τους παρέμειναν για χρόνια φίλοι κι ενεργοί πολιτικά ως μέλη του Γαλλικού Κομμουνιστικού Κόμματος, μέχρι την διαγραφή τους από αυτό (Hill, 2006). Η Μαργκερίτ εγκατέλειψε το κόμμα απογοητευμένη εξαιτίας του σταλινικού προτύπου, επειδή πίστευε ότι «η μαρξιστική δημαγωγία αλλοτρίωνε το άτομο, εκμηδενίζοντας τις αντιφάσεις της ξεχωριστής ατομικότητάς του» (Ντυράς, 2013). Παρόλα αυτά, συνέχισε την πολιτική της δράση ως αρθρογράφος (Hill, 2006).

Μέχρι το 1950 η Ντυράς είχε ήδη εκδώσει οκτώ μυθιστορήματα αλλά κι ένα θεατρικό έργο. Ορόσημο της συγγραφικής πορείας της Ντυράς αποτελεί το σενάριο που έγραψε για την ταινία *Χιροσίμα αγάπη μου*, του Αλαίν Ρεναί. Η Ντυράς ανακαλύπτει τον κινηματογράφο (Hill, 2006), και διασκεύαζε τα λογοτεχνικά της έργα σε σενάρια ταινιών, τα οποία σκηνοθετεί η ίδια, επιθυμώντας να ξεφύγει από την αβάσταχτη μοναξιά του συγγραφέα (Ντυράς, 2013).

Η Μαργκερίτ σε όλη τη ζωή της προσπαθεί να ξεπεράσει τη μοναξιά της. Γι' αυτό πίνει, πίνει όλο και πιο πολύ. Το αλκοόλ, απ' όλους τους άντρες που γνώρισε κι ερωτεύτηκε, είναι ο πιο πιστός της σύντροφος, η διέξοδος της όταν αισθάνεται μόνη και προδομένη από εκδότες, αναγνώστες, εραστές, φίλους και συντρόφους, όταν αισθάνεται εγκαταλειμμένη από την ίδια την κοινωνία (Αντλέρ, 2004). Η Μαργκερίτ πίνει για να ξεχάσει. Για να ξεχάσει και η ίδια τον εαυτό της (Duras, 2011).

Τον Ιανουάριο του 1980 θα γνωρίσει τον Γιαν Αντρεά Στάινερ, ένα «εύθραυστο αγόρι με μελαγχολικό χαμόγελο» (Αντλέρ, 2004), τον άντρα στον οποίο θα ανοίξει την καρδιά της και θα αιχμαλωτίσει κοντά της μέχρι το τέλος. Η Μαργκερίτ θα υποφέρει από έρωτα κοντά του. Γιατί ο Γιαν είναι ομοφυλόφιλος, γιατί ο Γιαν θα φεύγει τις νύχτες, για να επιστρέψει όμως και πάλι κοντά της.

Η Μαργκερίτ συνεχίζει να πίνει. Για μεγάλα διαστήματα απομονώνεται κι αμέσως μετά επιστρέφει πάντα με καινούριες ταινίες, καινούρια βιβλία. Το 1986 εκδίδει τον *Εραστή*, ένα έργο αυτοβιογραφικό, το οποίο της χαρίζει το βραβείο Γκονκούρ.

Η Ντυράς όμως βαδίζει προς το τέλος. Τον Οκτώβριο του 1988 νοσηλεύεται λόγω αναπνευστικής ανεπάρκειας και μετά από χειρουργική επέμβαση πέφτει σε κώμα, από το οποίο θα βγει τον Ιούνιο του 1989. Θα συνεχίσει να γράφει, απορρίπτοντας όμως την ιδέα ότι το γράψιμο μπορεί να απομακρύνει τον θάνατο. Τον περιμένει, τον υποδέχεται γαλήνια, χωρίς ωστόσο να τον επιθυμεί (Αντλέρ, 2004).

«1<sup>η</sup> Αυγούστου, το απόγευμα. Νομίζω πως έφτασα στο τέλος. Πως η ζωή μου τελείωσε. Δεν είμαι πια τίποτε» (Ντυράς, 1996, σ. 54). Το τέλος για τη Μαργκερίτ Ντυράς θα γραφτεί στις 3 Μαρτίου του 1996.

## 1.2 ΤΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΗΣ ΜΑΡΓΚΕΡΙΤ ΝΤΥΡΑΣ

Η Ντυράς ανακαλύπτει τη γραφή κατά τη διάρκεια των πρώτων χρόνων της απομόνωσης και της περιπλάνησης στα άγρια δάση της Ινδοκίνας: «Της απάντησα πως αυτό που ήθελα πάνω απ' όλα ήταν να γράψω, αυτό μόνο, τίποτ' άλλο εκτός απ' αυτό, τίποτα.» (Duras, 2017, σ. 36).

Είναι χαρακτηριστική της γραφής της Ντυράς, αυτή η σταθερή κίνηση προς τα μέσα, το μοναχικό ταξίδι προς τον εαυτό, το οποίο όμως καταλήγει άδοξα στη σιωπή. Η γραφή για την Ντυράς είναι η προσέγγιση «του εσώτερου σκότους», η «μάθηση του κενού» (Αντλέρ, 2004). Ο αναγνώστης γρήγορα αντιλαμβάνεται πως στο «ντυρασικό» σύμπαν κανένας άλλος δεν βρίσκεται εκεί, πέρα από τις ίδιες τις λέξεις (Duras, 2011). Η Ντυράς (1987) αναφέρει:

Τι συνέβη; Η Λολ δεν προχωρά πολύ στο άγνωστο στο οποίο καταλήγει αυτή η στιγμή. Δεν διαθέτει καμιά ανάμνηση, ακόμα και φανταστική, δεν έχει ιδέα για τούτο το άγνωστο. Αλλά πιστεύει πως θα έπρεπε να διεισδύσει σ' αυτό, ναι, αυτό θα έπρεπε να κάνει, να το αγκαλιάσει για πάντα, με το μυαλό και το κορμί, η μεγαλύτερή τους θλίψη και η μεγαλύτερή τους χαρά συγχωνεμένες ως τον ίδιο τον ορισμό τους, ενιαίο αλλά ακατονόμαστο γιατί λείπουν οι λέξεις (Ντυράς, 1987, σ. 43).

Οι λέξεις όμως αυτές μοιάζουν αποκομμένες από τη σημασία τους και η γλώσσα αδυνατεί να αντικατοπτρίσει την ύπαρξη της απόλυτης αλήθειας: φράσεις σύντομες, κοφτές και αποσπασματικές που επαναλαμβάνονται, λέξεις απλές με τις οποίες οι ήρωες των έργων προσπαθούν να προσεγγίσουν κάποιο νόημα, το οποίο όμως συνεχώς θα τους διαφεύγει. Το τραύμα των χρόνων της νεότητας δεν επουλώνει ποτέ για τους πρωταγωνιστές και κυρίως τις πρωταγωνίστριες των έργων της Ντυράς και η γλώσσα αδυνατεί να αποκαλύψει την αλήθεια αλλά και να προσφέρει στον αναγνώστη έτοιμες λύσεις στο αδιέξοδο της ύπαρξης (Ντυράς, 2013). Για παράδειγμα, η Ντυράς γράφει στο βιβλίο της *Το Μακρύ ταξίδι στη μοναξιά της Λόλα Στάιν*: «Η Λολ ονειρεύεται άλλους καιρούς όπου αυτό που είναι να γίνει θα γινόταν διαφορετικά. Αλλιώς. Χίλιες φορές. Παντού. Αλλού. Ανάμεσα σ' άλλους, χιλιάδες που -όπως και εμείς- ονειρεύονται τους ίδιους καιρούς, υποχρεωτικά» (Ντυράς, 1987, σ. 172). Όχι, στα έργα της Ντυράς ο κάθε αναγνώστης προσπαθεί να ερμηνεύσει με τον δικό του τρόπο τις σιωπές, τους υπαινιγμούς και τις ασάφειες της «ντυρασικής» γλώσσας, η οποία καθρεφτίζει τη σύγχυση, την απόγνωση και τον μηδενισμό του υποκειμένου μέσα σε μια κοινωνία που καταβροχθίζει τα παιδιά της (Ντυράς, 2013).

Η Ντυράς, παιδί ακόμη βλέπει από πρώτο χέρι την κοινωνική και οικονομική κατάρρευση της οικογένειάς της εξαιτίας της διαφθοράς του γαλλικού αποικιακού συστήματος (Ha, 2000). Θα συγκροτήσει την οικογενειακή της μυθολογία γύρω από το θέμα αυτό, το οποίο θα το αποτυπώσει στο έργο της *Φράγμα στον Ειρηνικό* (Ντιράς, 2009), το τρίτο της βιβλίο που εκδόθηκε το 1950. Στο μεταξύ, είχαν προηγηθεί τα δύο πρώτα έργα της, *Les Impudents* και *Ηρεμη ζωή*, τα οποία εκδόθηκαν το 1943 και το 1944 αντίστοιχα και την εισήγαγαν στον χώρο της συγγραφής (Hill, 2006).

Σε αντίθεση με τα δύο πρώτα της μυθιστορήματα όμως, το *Φράγμα στον Ειρηνικό* είναι αυτό το οποίο θα χαρίσει στη Ντυράς την αναγνώριση. Οι κριτικοί αποδίδουν την επιτυχία αυτή στο ιδιαίτερο ύφος της, το οποίο χαρακτηρίζουν «κινηματογραφικό»: η παραστατικότητα που επιτυγχάνεται τόσο μέσα από εικόνες και περιγραφές σκηνών -τις οποίες η συγγραφέας μοντάρει κι εναλλάσσει ώστε να φωτιστεί η μιζέρια και αποξένωση των ηρώων- όσο και μέσω της ακρίβειας των λέξεων, της λακωνικότητας κι ελλειπτικότητας των φράσεων, εισάγει τον αναγνώστη στον διεφθαρμένο κόσμο της αποικιακής Ινδοκίνας (Αντλέρ, 2004).

Πράγματι, το *Φράγμα στον Ειρηνικό* είναι ένα πολιτικό κι αντιαποικιακό έργο, μια κραυγή θυμού κι εξέγερσης ενάντια στη φτώχεια, το χρήμα και τη διαφθορά της εξουσίας. Η γραφή της Ντυράς στο βιβλίο αυτό αποτελεί καταγγελία της κοινωνικής αδικίας και του καπιταλιστικού συστήματος, στον βωμό του οποίου θυσιάζονται οι καταπιεσμένοι και αφανείς ήρωες του καθημερινού αγώνα για επιβίωση (Ντυράς, 2013).

Και στο προσκήνιο πάντα η μητέρα, η μητέρα της Ντυράς, η Μαρί, η βασανισμένη και τρελή, αυταρχική μα δυστυχισμένη, η αδικημένη μητέρα, η «απελπιστικά αμάθητη εν σχέσει με το πελώριο βρικολάκισμα, που επέβαλε η αποικιοκρατία παντού γύρω της» (Ντιράς, 2009, σ. 23). Η μητέρα είναι η τραγική ηρωίδα που θέλει να προστατεύσει και να διασώσει τα παιδιά της από την εξαθλίωση αλλά στο τέλος πέφτει θύμα μιας καλοστημένης απάτης (Αντλέρ, 2004). Κι όμως σαν ένας άλλος Σίσυφος δεν το βάζει κάτω παρά συνεχίζει να αγωνίζεται στήνοντας φράγματα στον ωκεανό της αδικίας. Το φράγμα είναι το όνειρο, η ελπίδα, το μοναδικό όπλο του ανθρώπου ενάντια στο παράλογο της ύπαρξης. Η ίδια η Ντυράς έλεγε πως η Ινδοκίνα είναι «η καρδιά του παράλογου κόσμου, όπου σωρεύονται ανάκατα όλα τα παραληρήματα, η αθλιότητα, ο θάνατος, η τρέλα και η ζωή» (Ντυράς, 2013, σ. 15).

Στην αποικιακή Ινδοκίνα, οι άνθρωποι ανήκουν ταυτόχρονα σε περισσότερες από μία κουλτούρες, και χωρίζονται σε αποικιοκράτες και αποικιοκρατούμενους. Η Ντυράς, ως μεταποικιακή συγγραφέας, στο έργο της επιχειρεί και σε μεγάλο βαθμό κατορθώνει να εξυμνήσει αυτή την



πολιτισμική πολυφωνία, αλλά και να καταδείξει τη ρευστότητα και αστάθεια της ταυτότητας του ατόμου, σύμφωνα με την μεταποικιακή θεωρία (Barry, 2013).

Σε μεγάλο βαθμό όμως και όχι πάντα αποτελεσματικά, διότι, ενώ η Ντυράς καταβάλλει τεράστιες προσπάθειες προκειμένου να υποσκάψει και να εξαλείψει κάθε μορφή κοινωνικού αποκλεισμού στον αποικιακό χώρο (Ha, 2000), δεν θα κατορθώσει πάντα να αποφεύγει την αγελαία και στερεοτυπική αναπαράσταση της Ανατολής, ως εξωτικής, οκνηρής και ανήθικης ετερότητας: « Κάτι ασήμαντο άρκεσε να τους βγάλει απ' την παθητικότητά τους. Μια γερασμένη γυναίκα χωρίς μέσα, η οποία τους δήλωσε πως αποφάσισε να παλέψει, τους έπεισε να αγωνιστούν, σαν να περίμεναν μονάχα αυτό από το ξεκίνημα των αιώνων» (Ντιράς, 2009, σ. 11).

Το ζήτημα της ετερότητας, της αποικιοκρατικής διαφθοράς αλλά και της οικογενειακής τραγωδίας, θα απασχολήσει την Ντυράς και σε ένα άλλο έργο της, τον *Εραστή* (Duras, 2017). Ο *Εραστής* εκδόθηκε το 1986, τρεις δεκαετίες δηλαδή μετά από την έκδοση του *Φράγματος*, και όπως προαναφέρθηκε, απέσπασε το βραβείο Γκονκούρ (Αντλέρ, 2004).

Στον *Εραστή*, η πραγματική ιστορία των φραγμάτων είναι εκεί. Πρόκειται για ένα ακόμη έργο αυτοβιογραφικό, με μια σημαντική όμως διαφορά: η Ντυράς στο βιβλίο αυτό δεν θα θελήσει να καταγγείλει απλώς την κοινωνική αδικία, αλλά θα κάνει εκείνη τη στροφή προς τον εαυτό, επιχειρώντας να σπάσει τη σιωπή που της είχε επιβάλει η οικογένειά της, να βρει τη δική της φωνή και να ξεθάψει συναισθήματα και γεγονότα για πολύ καιρό παραγκωνισμένα (Duras, 2017).

Παλιά ψυχικά τραύματα επανέρχονται στο έργο της με λογοτεχνική όψη κι ενίοτε έξαρση. Συχνά η Ντυράς εξωραΐζει τα γεγονότα μέσα από μια λογοτεχνική εξιδανίκευση. Στο βιβλίο αυτό θα μιλήσει ανοιχτά για τον φόβο του μεγάλου αδερφού αλλά και τον φόβο προς τη μητέρα, και θα αρχίσει να ξύνει παλιές πληγές και τραύματα, στην προσπάθειά της να επιστρέψει στο παρελθόν. Όντως, η ιστορία είναι αυτοβιογραφική. Στο *Φράγμα*, ο εραστής εμφανίζεται με το όνομα «κύριος Τζο», ερωτεύεται και κάνει πλούσια δώρα στη μικρή Σουζάν, η οποία τον απορρίπτει. Πίσω από το πρόσωπο της Σουζάν φυσικά κρύβεται η Μαργκερίτ Ντυράς. Και κρύβεται, ακριβώς επειδή ακόμη λογοκρίνει το συναίσθημα και δεν είναι έτοιμη να μιλήσει ανοιχτά για το θέμα της ερωτικής επιθυμίας, κάτι το οποίο θα τολμήσει τριάντα χρόνια αργότερα, στον *Εραστή* (Αντλέρ, 2004).

Στο δεύτερο αυτό βιβλίο, η Ντυράς αποφασίζει να πει την αλήθεια. Ο ανώνυμος εδώ εραστής ενσαρκώνει στο απαλό, αδύναμο και νεανικό του σώμα, τον ίδιο τον πόθο. Είναι αυτός ο οποίος μαθαίνει στη νεαρή λευκή την ηδονή, αποδεσμεύοντας τελικά την ίδια αλλά και τη γραφή της από τη σύμβαση και τη λογοκρισία. Όπως αναφέρει στον πρόλογο του *Εραστή* η Χριστίνα Ντουνιά, ο έρωτας στο βιβλίο αυτό αποτελεί την κινητήρια δύναμη που οδηγεί τη συγγραφέα στην ελευθερία

της αυτοέκφρασης και της λογοτεχνικής δημιουργίας (Ντουνιά, 2017). Για παράδειγμα γράφει η Ντυράς στον *Εραστή*:

Χαϊδεύω το σώμα του μέσα σ' αυτόν τον θόρυβο, αυτό το πέραςμα. Η θάλασσα, η απεραντοσύνη που αναδιπλώνεται, ξεμακραίνει, ξανάρχεται. Του είχα ζητήσει να το κάνει ξανά και ξανά. Να μου κάνει αυτό. Το είχε κάνει. Το είχε κάνει μέσα στο γλοιώδες αίμα. Κι ήταν να πεθαίνεις από ηδονή. Και πέθαινες από ηδονή (Duras, 2017, σ. 57).

Η συγγραφέας προσεγγίζει την ηδονή μέσω της γραφής και η γραφή αποτελεί τον πυρήνα του μυθιστορήματος. Για την Ντυράς, οι λέξεις είναι η γέφυρα που ενώνει τα πράγματα με το νόημά τους και η συγγραφή αποτελεί το μέσο που έχει στη διάθεσή της, προκειμένου να κατανοήσει τον εαυτό της, τον κόσμο, τους ανθρώπους. «Καταλαβαίνω, σημαίνει πάνω απ' όλα ενοποιώ» (Καμύ, 2007, σ. 34), και στον *Εραστή* η συγγραφέας χρησιμοποιεί την τεχνική του κολλάζ, προκειμένου να ενώσει αυτά τα κομμάτια αφηγήσεων και να τα βάλει σε κάποια τάξη (Ντυράς, 2013).

Όμως η Ντυράς λέει συνεχώς ψέμματα. Ο πραγματικός εραστής δεν είχε καμία σχέση με τον νεαρό άντρα του μυθιστορήματος, ούτε η αληθινή ιστορία της Ντυράς αφορά τον έρωτα ανάμεσα στον πλούσιο Κινέζο και τη φτωχή λευκή. Αντίθετα, επρόκειτο για μια ευτελή σχέση χρηματικής συναλλαγής. Στο προσωπικό της ημερολόγιο γράφει πως ο Εραστής ήταν πλούσιος ιθαγενής κι έφερε το όνομα Λεό, τον οποίο η Ντυράς αποστρεφόταν: «Εσπρωχνα τον Λεό, έφτυνα, ήθελα να βγω απ' το αυτοκίνητο» (Αντλέρ, 2004, σ. 115). Αντίθετα η μητέρα της επέμενε στις συναντήσεις της έφηβης κόρης της με αυτόν τον πλούσιο άντρα, παρά την ντροπή της για το γεγονός ότι η κόρη της συναναστρεφόταν με έναν ιθαγενή. Η μητέρα επιδίωκε να διορθώσει την οικονομική καταστροφή της οικογένειας εξαιτίας της Εκχώρησης και της κατασκευής των πολυδάπανων φραγμάτων (Αντλέρ, 2004).

Να διορθώσει το παρελθόν επιχειρεί και η Ντυράς γράφοντας τον *Εραστή* και να μετατρέψει μια ιστορία εκπόρνευσης σε ιστορία αγάπης, η οποία όμως τελικά δεν αρκεί για να υπερβεί την παντοδυναμία του χρήματος (Tran, Tiny V & Nguyen, D. L., 2023). Οι βιωματικές ιστορίες της εξιλεώνονται, αποκτώντας μια προσδοκώμενη εξιδανίκευση. Η Ντυράς δημιουργεί από την αρχή αυτό, όχι που πραγματικά ήταν, αλλά εκείνο που θα μπορούσε να είναι (Αντλέρ, 2004).

Η Ντυράς ξαναγράφει λοιπόν τα γεγονότα που σημάδεψαν τη νεότητά της. Τα αυτοβιογραφικά στοιχεία δεν λείπουν από κανένα έργο της, πάντα όμως συνοδεύονται από ανακρίβειες, κενά, ψευδείς πληροφορίες και συνεχείς αναδιηγήσεις (Hill, 2006). Αυτό είναι που κάνει ιδιαίτερες τις ιστορίες της: το γεγονός ότι η Ντυράς δεν γράφει απλώς την προσωπική της αλήθεια, αλλά

συνεχώς την ανασκευάζει, χτίζοντας κι εφευρίσκοντας από την αρχή έναν εαυτό, τον οποίο τελικά αδυνατεί να κατανοήσει ή να κατανοήσει ολοκληρωτικά, καθώς το κέντρο και η ουσία του συνεχώς θα της διαφεύγουν.

Η Ντυράς φαίνεται να υπογραμμίζει την ιδέα ότι το μυθιστόρημα, όπως το περιγράφει, δεν έχει έναν σαφή, προκαθορισμένο σκοπό ή τέλος: «Η ιστορία δεν έχει τέλος, μόνο το βιβλίο τελειώνει» (Ντυράς, 2013, σ. 52). Αυτή η προσέγγιση συνδέεται με τις θεωρίες αναγνωστικής πρόσληψης που υποστηρίζουν ότι το νόημα ενός κειμένου δεν είναι μονοδιάστατο ή σταθερό, αλλά καθορίζεται από την αλληλεπίδραση του αναγνώστη με το κείμενο. Ο αναγνώστης, σύμφωνα με αυτές τις θεωρίες, δεν είναι ένας παθητικός δέκτης, αλλά συμμετέχει ενεργά στην κατασκευή του νοήματος. Όπως αναφέρει ο Χόλουμπ (2004), ο Βόλφγκανγκ Αϊζερ, για παράδειγμα, τονίζει ότι η αναγνωστική εμπειρία εμπεριέχει κενά και ασάφειες που ο αναγνώστης καλείται να συμπληρώσει, γεγονός που ευθυγραμμίζεται με την ιδέα της Ντυράς πως η «βαθύτερη» ανάγνωση του κειμένου μπορεί να επινοηθεί από τον καθένα (Holub, 2004).

Η αποστροφή της Ντυράς για τη γραμμική αφήγηση και η προτίμησή της για το τέλος που δεν οδηγεί πουθενά συνδέεται με μεταμοντέρνες προσεγγίσεις, οι οποίες αμφισβητούν τις παραδοσιακές αφηγηματικές δομές και στρέφονται σε πιο αποσπασματικές ή ανοιχτές μορφές αφήγησης. Όπως αναφέρεται στον Μπάρι (2013), η έννοια της πολλαπλότητας των ερμηνειών και η έλλειψη σαφούς τέλους αντανakλούν τη μετατόπιση της έμφασης από το κείμενο στον αναγνώστη ως κύριο φορέα της σημασίας, αλλά και τον «θάνατο του συγγραφέα», σύμφωνα με τον Μπαρτ (Barry, 2013).

Στον *Εραστή*, η προσοχή μετατοπίζεται στη σχέση που έχει διαμορφωθεί ανάμεσα στο κείμενο και τον αναγνώστη, ο οποίος μετά το τέλος του βιβλίου είναι αυτός που αναλαμβάνει να επινοήσει τη συνέχεια και να διακρίνει τα βαθύτερα νοήματα που κρύβονται πίσω από αυτήν την ιστορία, μια ιστορία για την επιθυμία (Ντυράς, 2013). Γράφει η Ντυράς στον *Εραστή*:

Και το κορίτσι είχε σηκωθεί σαν για να πάει κι αυτή με τη σειρά της να σκοτωθεί, να πέσει κι αυτή με τη σειρά της στη θάλασσα, και μετά είχε κλάψει γιατί είχε σκεφτεί εκείνο τον άντρα του Σολέν και ξαφνικά δεν ήταν σίγουρη πως δεν τον είχε αγαπήσει μ' έναν έρωτα που δεν τον είχε δει επειδή είχε χαθεί μέσα στην ιστορία όπως το νερό μέσα στην άμμο και τον ξαναέβρισκε μόνο τώρα σε τούτη τη στιγμή της μουσικής που έπεφτε στη θάλασσα. (Duras, 2017, σ. 128).

Το θέμα της ερωτικής επιθυμίας αλλά και της εγκατάλειψης, κατέχει θεμελιώδη θέση στα

περισσότερα έργα της Ντυράς. Στον *Ναύτη του Γιβραλτάρ* (Ντυράς, 1986α), ο πρωταγωνιστής επιθυμεί να φύγει για πάντα μακριά από τη γυναίκα του και τελικά την εγκαταλείπει προκειμένου να διασχίσει τις θάλασσες και να αναζητήσει έναν άγνωστο ναύτη, στο πλευρό μιας θελκτικής γυναίκας, την οποία ερωτεύεται παράφορα και από την οποία αδυνατεί να ξεφύγει. Κι εδώ όμως, ο πρωταγωνιστής στην πραγματικότητα αναζητά τον ίδιο του τον εαυτό (Αντλέρ, 2004).

Αυτή την αναζήτηση του εαυτού μέσω της σεξουαλικής απελευθέρωσης ενσαρκώνει και η Σάρα, η ηρωίδα του βιβλίου *Τα αλογάκια της Ταρκίνια* (Ντιράς, 2009). Στο έργο αυτό, η Ντυράς περιγράφει το τέλος του συζυγικού έρωτα και την αρχή ενός -καλοκαιρινού- ειδυλλίου με κάποιον άλλο άντρα, θέμα που επαναλαμβάνεται και σε άλλα έργα της, όπως στο *Moderato Cantabile* (Αντλέρ, 2004).

Το *Moderato Cantabile* (Ντιράς, 2017) είναι ένα βιβλίο-κραυγή για την καταπιεσμένη επιθυμία, η οποία τελικά οδηγεί στη βία και στο έγκλημα (Hill, 2006). Η ιστορία αφορά μια κοσμική γυναίκα, την Άννα Ντεμπαρέντ, η οποία ασφυκτιεί μέσα στον περικλειστο χώρο του σπιτιού και επιθυμεί την έξοδο. Η Ντυράς επιστρέφει για ακόμα μία φορά στον εαυτό της και αντλεί τα στοιχεία που συνθέτουν αυτή την ιστορία από την προσωπική της ζωή. Η πρωταγωνίστρια του βιβλίου συνοδεύει καθημερινά τον μικρό της γιο στα μαθήματα πιάνου, όπως ακριβώς έκανε και η ίδια η Ντυρά: «επί ένα χρόνο δεν έγραψα, δεν έκανα τίποτε άλλο: τον συνόδευα στα μαθήματα του πιάνου και τον έβαζα να κάνει τις ασκήσεις» (Αντλέρ, 2004, σ. 391).

Μια μέρα λοιπόν, μετά το μάθημα πιάνου, η Άννα γίνεται μάρτυρας της δολοφονίας μιας γυναίκας από τον εραστή της στο διπλανό καφενείο. Αυτό το έγκλημα πάθους γίνεται η αφορμή για να δει την αλήθεια: είναι και η ίδια νεκρή από επιθυμία (Αντλέρ, 2004). Ξεκινά τότε μια σειρά συναντήσεων με έναν άντρα, τον Σοβέν, με τον οποίο πίνουν στο ίδιο καφενείο και συζητούν εμμονικά για αυτό το έγκλημα, σε σημείο ταύτισης με τους ρόλους του άντρα- δολοφόνου και της γυναίκας- θύμα. Οι δυο τους στήνουν από την αρχή το σκηνικό του φόνου. Η Άννα μέσα από τις συζητήσεις αυτές (ανα)βιώνει αυτόν τον οριακό έρωτα σαν μια φαντασίωση, η οποία της επιτρέπει να σκοτώσει τον εαυτό της προκειμένου να τον αναδημιουργήσει και να βρει τελικά το θάρρος να πραγματοποιήσει την έξοδο από μια ζωή συμβατική και προδιαγεγραμμένη: « -Θα ήθελα να πεθάνετε, είπε ο Σοβέν. - Έγινε κιόλας, είπε η Άννα Ντεμπαρέντ.» (Ντιράς, 2017, σ. 109).

Δεν γνωρίζουμε εάν η έξοδος πραγματοποιείται. Η αμφισημία διακατέχει όλους τους διαλόγους των προσώπων και το τέλος μένει κι εδώ μετέωρο. Η Ντυράς πειραματίζεται υφολογικά και καταγράφει φωτογραφικά και με εξαιρετική λιτότητα την εσωτερική διάσπαση των υποκειμένων: «Γράφω για να γίνω ο εκλαιοειδής του εαυτού μου, για να τον κατακρεουργήσω, κι ύστερα για να πάψω να αισθάνομαι σπουδαία, για να με ξεφορτωθώ: για να πάρει τη θέση μου το κείμενο,

έτσι ώστε να υπάρχω λιγότερο» (Ντυράς, 2013, σ. 81). Και πάλι, ο αναγνώστης θα γίνει ο δημιουργός του πραγματικού νοήματος και της συνέχειας πίσω από τις σιωπές, τα κενά και τις μισοτελειωμένες φράσεις (Αντλέρ, 2004).

Το διφορούμενο νόημα του προκλητικού κειμένου *Ο άνδρας που καθόταν στον διάδρομο* (Duras, 1997), απασχολεί ιδιαίτερα τους αναγνώστες και τους κριτικούς του έργου της Ντυράς. Στο λεργό αυτό, το θέμα της σεξουαλικής βίας δεν περιορίζεται απλώς στις συζητήσεις των βασικών ηρώων. Η μεταμόρφωση της ερωτικής επιθυμίας σε βία και εγκληματική πράξη περιγράφεται εδώ με ωμότητα και σφοδρότητα, ενώ η αναπαράσταση της επιθυμίας και της σεξουαλικότητας ξεφεύγει από τα όρια της λογικής και της κοινωνικής αποδοχής: «Το χέρι κατεβαίνει, χτυπά τα στήθη, το σώμα. Αυτή λέει ναι, λέει έτσι, ναι. Τα μάτια της κλαίνε. Το χέρι δέρνει, χτυπά, πιο σίγουρο κάθε φορά έχει αρχίσει να φτάνει σε μια μηχανική ταχύτητα» (Duras, 1997, σσ. 27-28).

Γιατί η Ντυράς αντί να προσπαθήσει να εντάξει τη σεξουαλικότητα σε ηθικά πλαίσια, την παρουσιάζει ως μια δύναμη ανεξέλεγκτη και μυθική, ικανή να ωθήσει τους ανθρώπους στα όρια του εαυτού τους. Αυτή η επιθυμία συνδέεται με την καταστροφή, την αποκάλυψη και την υπέρβαση των κανονικών ορίων, προσδίδοντας στην επιθυμία έναν αρχέγονο, υπερβατικό χαρακτήρα (Hill, 2006).

Σύμβολο αυτής της επιθυμίας που υπερβαίνει τα συμβατικά ηθικά πλαίσια, αποτελεί το σώμα. Ωστόσο, η αναπαράσταση της επιθυμίας μέσω του σώματος δεν είναι εύκολη, λόγω του χάσματος που υπάρχει ανάμεσα σε αυτό που επιθυμούμε και στον τρόπο με τον οποίο το σώμα εκφράζει αυτή την επιθυμία (Willis, 1987). Σύμφωνα με την Ντυράς -αλλά και τον Ρολάν Μπάρτ- το σώμα δεν είναι κάτι σταθερό αλλά αλλάζει συνεχώς. Γι' αυτόν τον λόγο, δεν μπορεί να εκφράσει τη σταθερότητα της φύσης ούτε να αποκαλύψει την μοναδική ταυτότητα του ατόμου. Αντίθετα, εκπροσωπεί την τρέλα, δηλαδή εκφράζει ό,τι παραμένει εκτός της κανονικότητας και της λογικής. Η αναφορά στο σώμα, είναι αναφορά τελικά σε ό,τι είναι παραβατικό στην ανθρώπινη συμπεριφορά, σε όλες εκείνες τις πράξεις που υπερβαίνουν τα όρια του αποδεκτού ή του «κανονικού», προκαλώντας ανατροπή και κρίση στις κοινωνικές νόρμες (όπως αναφέρεται στο (Hill, 2006)).

Αυτή η παραβατική παρόρμηση της Ντυράς, η οποία συνδέει την απόλαυση με τη βία (Willis, 1987), εντοπίζεται και στη νουβέλα της *Δέκα και μισή καλοκαίρι βράδυ* (Ντυράς, 1982). Και σε αυτό το έργο, ένα ερωτικό έγκλημα σημαδεύει τις διακοπές ενός ζευγαριού με το παιδί και μια οικογενειακή φίλη, την Κλαίρη. Η σύζυγος, η Μαρία διαισθάνεται την έλξη που νιώθει ο άντρας της, ο Πιέρ, για τη φίλη και, μάλιστα, γίνεται μάρτυρας της απιστίας του συζύγου της, την ίδια

νύχτα. Την ίδια στιγμή, εντοπίζει στη στέγη του ξενοδοχείου τον Ροντρίγκο Παέστρα, τον άντρα που σκότωσε -εξαιτίας της ζήλειας- την άπιστη γυναίκα του.

Η Μαρία ωστόσο, δεν θα σκοτώσει όμως τον σύζυγό της, όπως ο Παέστρα. Αντίθετα αναμένει με λαχτάρα την ερωτική συνένωση του Πιέρ με την Κλαίρη και δέχεται με αξιοπρέπεια το τέλος της σχέσης τους. Παράλληλα, προσπαθεί να φυγαδεύσει τον εγκληματία και να διαφυλάξει μέσα της την ιδέα του έρωτα (Αντλέρ, 2004).

Η Ντυράς, γράφοντας το βιβλίο αυτό, θίγει το θέμα της ζήλειας, η οποία εκείνη την περίοδο κυριαρχεί στη δική της ερωτική σχέση με τον συγγραφέα Ζεράρ Ζαρλό. Η Μαρία ενσαρκώνει την ίδια τη Ντυράς και προαναγγέλλει ένα νέο είδος θηλυκού χαρακτήρα, που διακατέχεται από αδυναμίες και μυστικά. Σαν φάντασμα στέκεται μετέωρη στα όρια των καταστάσεων, διχασμένη και εγκαταλελειμμένη, τρελή από επιθυμία, έτοιμη να αγαπήσει προκειμένου να «σκοτώσει» το αντικείμενο του έρωτά της ξανά και ξανά. Για την ακρίβεια, η Μαρία προετοιμάζει τον δρόμο για τη Λόλ Στάιν (Αντλέρ, 2004). Το ταξίδι θα είναι μακρύ.

Η Ντυράς γράφει *Το μακρύ ταξίδι στη μοναξιά της Λόλα Στάιν* (Ντυράς, 1987) στη θάλασσα, κατά τη διάρκεια των καλοκαιρινών διακοπών του 1963. Η Λόλ είναι η προσωποποίηση του κενού της ύπαρξης: μια «δαιμονισμένη» γυναίκα που διαρκώς ξεφεύγει από όλους και από όλα όσα την περιβάλλουν, ακόμη και από τον εαυτό της, από τον αναγνώστη, και από την ίδια την Ντυράς που προσπαθεί να τη συλλάβει, ενώ ταυτόχρονα παλεύει με τον φόβο της αποτοξίνωσης (Αντλέρ, 2004). Η Ντυράς (2013) αναφέρει:

*Το μακρύ ταξίδι είναι μυθιστόρημα από μόνο του, η ιστορία μιας γυναίκας που τρελάθηκε από έναν κρυφό έρωτα, που δεν εκφράζεται ποτέ, δεν γίνεται πράξη. Με άλλα λόγια, από τη στιγμή που η Λόλα, στο χορό του Σ. Τάλα, βλέπει τον Μίκαελ Ρίτσαρντσον, τον αρραβωνιαστικό της, να φεύγει με μιαν άλλη γυναίκα, την Αν Μαρί Στρέτερ, ολόκληρη η ζωή της θα εξελιχτεί γύρω από αυτή την έλλειψη, αυτό το κενό. Η Λόλα είναι φυλακισμένη, τρελή, εξαιτίας μιας ζωής που δεν κατορθώνει να τη ζήσει (Ντυράς, 2013, σσ. 61-62).*

Φυλακισμένοι, απεγνωσμένοι, μετέωροι ανάμεσα στον κόσμο και στα μυστικά τους είναι και οι ήρωες στον *Υποπρόξενο* (Ντυράς, 1985). Η ιστορία του μυθιστορήματος διαδραματίζεται στην Καλκούτα, όπου ο υποπρόξενος της Γαλλίας ζει απομονωμένος και καταρρακωμένος από ένα περιστατικό του παρελθόντος που τον στοιχειώνει. Ο *Υποπρόξενος* κουβαλά βαθιά μέσα τον απόηχο της «μοναξιάς της Λόλα Στάιν», ενώ η Αν Μαρί-Στρέτερ, η γυναίκα που άρπαξε τον

αρραβωνιαστικό της Λόλα, το αντικείμενο επιθυμίας του Υποπρόξενου, προσωποποιεί εκείνη τη μοναχική, ψυχρή και αινιγματική θηλυκότητα, η οποία αδυνατεί να συμβιβάσει τη μητρότητα με τη γυναικεία σεξουαλικότητα, και τελικά οδηγεί έναν άντρα στην αυτοκτονία (Glassman, 1991). Η Ντυράς με τη σειρά της, επινοώντας την Αν Μαρί-Στρέτερ, φαίνεται ότι οδηγήθηκε και η ίδια στην κατάθλιψη (Αντλέρ, 2004).

Η Ντυράς γράφει για να μην αυτοκτονήσει (Ντυράς, 2013). Γράφει για να μην υποκύψει στην απελπισία, και μέσα από αυτή την απελπισία γεννιέται το *Destroy, she said* (Duras, 1970). Το έργο αυτό είναι ένα κείμενο επαναστατικό, βρισκόμενο ως προς τη μορφή στο μεταίχμιο μεταξύ νουβέλας και σεναρίου (Hill, 2006).

Η αφήγηση εκτυλίσσεται σε ένα ξενοδοχείο που μοιάζει με ψυχιατρική κλινική. Η ηρωίδα της ιστορίας, η Ελιζαμπέτ Αλιόν υποφέρει από θλίψη λόγω της απώλειας του παιδιού της κατά τη γέννα, μια εμπειρία που αντανακλά την προσωπική εμπειρία της Ντυράς. Στην αφήγηση εμφανίζεται ακόμα μία γυναίκα, η αυθόρμητη και σαγηνευτική Αλίσσα, η οποία στην πραγματικότητα αποτελεί το alter ego της Ελιζαμπέτ. Δύο άντρες βρίσκονται εκεί προκειμένου να σκορπίσουν το χάος και την καταστροφή.

Έγκλειστοι μέσα σε ένα όλο και πιο αποπνικτικό χώρο, οι ήρωες οδηγούνται στον μηδενισμό, στην άρνηση της ίδιας της ύπαρξης. Κανένα νόημα, καμία ελπίδα -μόνο το κενό (Αντλέρ, 1998). Όπως γράφει η Ντυράς: «Η παράνοια ως ακραία άρνηση των προτύπων, όπως και η ουτοπία, μας σώζουν, απομακρύνοντάς μας, προφυλάσσοντάς μας από όλα...το διώνυμο έρωτας-θάνατος (που υποδεικνύα) ως τον μόνο δρόμο σωτηρίας...» (Ντυράς, 2013, σσ. 34-35).

Στο έργο *Η αρρώστια του θανάτου* (Ντυράς, 1984), όλα στέκονται μετέωρα στο μεταίχμιο μεταξύ έρωτα και θανάτου. Ένας ομοφυλόφιλος άντρας και μια γυναίκα παραμένουν μόνοι, μέσα σε ένα δωμάτιο. Η γυναίκα έχει πληρωθεί από τον άντρα για να τον αγαπήσει. Ωστόσο, εκείνος δεν γνωρίζει τι να κάνει με το εκτεθειμένο σώμα της γυναίκας. Αυτή η ανικανότητά του να συνδεθεί ερωτικά με τη γυναίκα είναι η «αρρώστια του θανάτου» (Αντλέρ, 2004).

Για την Ντυράς, η αρρώστια αυτή -η διαφορετικότητα των ανθρώπων, των φύλων και των σεξουαλικών προτιμήσεων- δεν υποβιβάζει την επιθυμία. Αντίθετα τη συντηρεί και την ενισχύει. Ωστόσο, για να επιβιώσει η επιθυμία πρέπει να διαχωρίζεται πάντα από το αντικείμενο του πόθου της, το οποίο θα παραμένει απρόσιτο. Το άτομο, μόνιμα ανολοκλήρωτο, θα αναμένει μάταια την ικανοποίηση αυτής της επιθυμίας (Hill, 2006).

Πρόκειται για μια αναμονή που μοιάζει να διαστέλλεται στον χρόνο και για την οποία η Ντυράς θα μιλήσει στο αυτοβιογραφικό της βιβλίο *Η Οδύνη*: «Θα τηλεφωνούσε. Θα ερχόταν. Μιλάμε για

πράγματα που είναι πιθανό να συμβούν. Δεν πρόκειται για ειδική περίπτωση. Δεν υπάρχει ιδιαίτερος λόγος να μην επιστρέψει. Δεν υπάρχει λόγος να επιστρέψει. Πολύ πιθανό να επιστρέψει...» (Ντυράς, 1985, σ. 11). Στο βιβλίο αυτό η συγγραφέας περιγράφει με κάθε λεπτομέρεια μια οριακή κατάσταση απόλυτης αγωνίας και αβεβαιότητας, κατά τη διάρκεια της κράτησης του πρώην συζύγου της, Ρομπέρ Αντέλμ, σε στρατόπεδο εργασίας. Για ακόμα μία φορά, η Ντυράς γυρίζει πίσω στο παρελθόν για να προσεγγίσει ένα κέντρο που μοιάζει μετατοπίζεται συνεχώς. Αναζητά στηρίγματα σε κάποια αλήθεια -την πιο ιερή για εκείνη- αυτή των στρατοπέδων εργασίας, της αναμονής, της απόγνωσης μα και της ελπίδας που αναδύεται αργά από τις πιο σκοτεινές σελίδες της ανθρώπινης ιστορίας (Αντλέρ, 2004).



### 1.3 ΘΕΩΡΙΑ ΣΕΝΑΡΙΟΥ

#### SHE

Hi-ro-shi-ma.

Hi-ro-shi-ma. That's your name. (Duras, 1961)

Η ταινία *Χιροσίμα αγάπη μου*, σκηνοθετήθηκε από τον Αλαίν Ρενέ, με σενάριο της Μαργκερίτ Ντυράς, το οποίο γράφει 1958. Επρόκειτο για το πρώτο της σενάριο (Αντλέρ, 2004).

Η Ντυράς ανήκει στους μεταπολεμικούς συγγραφείς. Ήδη την εποχή που γράφει, παρατηρείται κρίση στις αξίες και τις ιδεολογίες, καθώς ο γαλλικός λαός φαινόταν να ξεχνάει τα ναζιστικά εγκλήματα αλλά και τα οράματα και τους αγώνες των απελευθερωτών για την οικοδόμηση ενός νέου κόσμου (Αντλέρ, 2004). Το μόνο όπλο του ανθρώπου κι επομένως του συγγραφέα, ήταν και είναι οι ίδιες οι ιστορίες, εκείνες που βοηθούν όχι μόνο να βάλει σε τάξη τις αμφισημίες της σύγχρονης μετανεωτερικής εποχής και να προσεγγίσει μια βαθύτερη αλήθεια που να δίνει νόημα στη ζωή του, αλλά να αλλάζει ριζικά τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται τον κόσμο αυτό, κοιτάζοντάς τον μέσα από το πρίσμα της ιστορίας (Truby, 2022).

Το σημαντικότερο όμως που πρέπει να κάνει ένας συγγραφέας προκειμένου να γράψει ένα καλό σενάριο, είναι να αγαπά τη γλώσσα: τις λέξεις, τις φράσεις, τις εικόνες, δηλαδή τη γραφή, τους χαρακτήρες που δημιουργεί και τελικά την ίδια τη ζωή (Burnett Hallie, Whit, 1979). Γιατί η ζωή δίνει στον συγγραφέα το υλικό της γραφής του.

Ωστόσο, για τη συγγραφή ενός σεναρίου, το προσωπικό όραμα, οι εμπειρίες, οι αξίες και οι ιδέες που έχει διαμορφώσει ο κάθε συγγραφέας για τη ζωή δεν αρκούν. Πολύ περισσότερο, απαιτείται συστηματική μελέτη των στοιχείων της αφήγησης (χαρακτήρας, δράση, διάλογος κτλ.), τόσο το καθένα ξεχωριστά όσο και συνολικά, προκειμένου να προκύψει μια καλογραμμένη ιστορία. Δεν αρκεί δηλαδή, μια καλή και πρωτότυπη ιστορία με βάθος ως προς το περιεχόμενό της, αλλά έχει μεγάλη σημασία ο τρόπος αφήγησης της ιστορίας και η φόρμα (McKee, 2021).

Στη συνέχεια λοιπόν, θα γίνει αναφορά στις διάφορες θεωρίες που έχουν γραφτεί σχετικά με την τέχνη της αφήγησης και, ειδικότερα, το σενάριο. Το σενάριο αποτελεί κι αυτό αφηγηματική τέχνη, όπως η ζωγραφική, η ποίηση και το μυθιστόρημα (Βαλούκος, 2006). Ο κινηματογράφος, συνεπώς συνδυάζει τις τεχνικές και τα εκφραστικά μέσα των παλαιότερων αφηγηματικών τεχνών (εικόνα, μεταφορά, διήγηση), τα οποία συνυπάρχουν σε ισορροπία μεταξύ τους μέσα στο σενάριο.

Η ανάλυση του κάθε στοιχείου ξεχωριστά είναι απαραίτητη προϋπόθεση για την επίτευξη αρμονίας ανάμεσα στα διάφορα εκφραστικά μέσα και τεχνικές αφήγησης. Ο σεναριογράφος, αξιοποιώντας τις τεχνικές της αφήγησης, μπορεί να εναρμονίσει το περιεχόμενο με τη μορφή, τον μύθο (τους χαρακτήρες, τη δράση και τις ιδέες τους), με τον τρόπο και τη σειρά οργάνωσης των γεγονότων σε σκηνές (δράσης και διαλόγων) που προωθούν τη δράση και σε σεκάνς (ευρύτερες αφηγηματικές ενότητες σκηνών) (Βαλούκος, 2006).

Η διάκριση ανάμεσα στην *ιστορία* (fabula για τους Ρώσους Φορμαλιστές και *histoire* για τον Ζενέτ) και την *πλοκή* (ή αλλιώς *sjuzhet* και *recit* αντίστοιχα) είναι θεμελιώδης για την αφηγηματολογία. Η ιστορία αφορά την πραγματική σειρά κατά την οποία συμβαίνουν τα γεγονότα (Barry, 2013). Η πλοκή, αντίθετα διακρίνεται από την ιστορία, γιατί αφορά την επιλογή συγκεκριμένων γεγονότων από τον σεναριογραφο και την οργάνωσή τους μέσα στον χρόνο (McKee, 2021).

Η πλοκή μπορεί να ξεκινά από τη μέση δηλαδή της ιστορίας (*in medias res*) και να περιλαμβάνει αναδρομές (*flash back*) αλλά και πρόδρομες αφηγήσεις (*flash forward*) (Barry, 2013). Με τον σωστό σχεδιασμό της πλοκής και τις κατάλληλες επιλογές, ο σεναριογράφος μπορεί να απελευθερώσει το υποσυνείδητο και το προσωπικό του ταλέντο, δημιουργώντας ταινίες που θα προκαλούν την ταύτιση του θεατή (McKee, 2021).

Στη συνέχεια, γίνεται λόγος για τη συναισθηματική ταύτιση του θεατή με τα πρόσωπα της ιστορίας, η οποία επιτυγχάνεται μέσω του *ελέου*, της συμπόνιας αλλά και του *φόβου*, δηλαδή του δέους που νιώθουν οι θεατές απέναντι στους χαρακτήρες. Όπως αναφέρει ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του, αυτά τα συναισθήματα είναι απαραίτητα για να οδηγηθεί το κοινό στην *κάθαρση* (Αριστοτέλης, 2008).

Ο ήρωας επομένως, αποτελεί βασικό στοιχείο της αφήγησης καθώς με τη δράση του κινεί τον μύθο προς τα εμπρός, επιδιώκοντας την επίτευξη του στόχου του (Βαλούκος, 2006). Όμως κάθε δράση του ήρωα φέρει ένα συγκεκριμένο αποτέλεσμα συνδέοντας αιτιακά τα γεγονότα. Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, κάθε ιστορία για να θεωρείται ολοκληρωμένη, πρέπει να έχει *αρχή*, *μέση* και *τέλος*. Η *αρχή* αποτελεί την αφετηρία της ιστορίας, η οποία δεν ακολουθείται από κάτι προηγούμενο αλλά οδηγεί σε επόμενα γεγονότα, ενώ η *μέση* είναι το σημείο όπου η ιστορία συνεχίζει να εξελίσσεται, ακολουθεί και ακολουθείται από άλλα στοιχεία. Το *τέλος* είναι το σημείο στο οποίο η ιστορία ολοκληρώνεται, καθώς ακολουθεί όλα τα προηγούμενα αλλά δεν ακολουθείται από τίποτα άλλο, οδηγώντας έτσι στην ολοκλήρωση, στην «τελειοποίησή» της (Αριστοτέλης, 2008). Ο Αριστοτέλης, με τη δομή αυτή, εισήγαγε στην πραγματικότητα τον

δομισμό ως μέθοδο αφηγηματικής ανάλυσης, θεμελιώνοντας τις αρχές της αφηγηματολογίας (Βαλούκος, 2006).

Το μοντέλο της τρίπρακτης δομής, που αρχικά διατυπώθηκε από τον Αριστοτέλη με τις έννοιες της αρχής, της μέσης και του τέλους, αποτέλεσε τη βάση για τη θεωρία του Σιντ Φίλντ, ενός από τους κορυφαίους θεωρητικούς της σεναριακής γραφής. Ο Φίλντ επικεντρώθηκε στον αφηγηματικό κινηματογράφο και ανέπτυξε ένα από τα πιο διαδεδομένα μοντέλα για τη συγγραφή σεναρίων. Σύμφωνα με το μοντέλο του, το σενάριο χωρίζεται σε τρία μέρη: την *Εισαγωγή*, όπου παρουσιάζονται οι χαρακτήρες και το κεντρικό πρόβλημα, την *Ανάπτυξη της Κρίσης*, όπου η πλοκή εξελίσσεται και οι ήρωες αντιμετωπίζουν εμπόδια, και τέλος την *Επίλυση*, το σημείο δηλαδή, όπου το πρόβλημα φτάνει στην κορύφωσή του και επιλύεται.

Ωστόσο, το δομικό αυτό μοντέλο δέχθηκε κριτική για τον περιορισμό που θέτει στη δημιουργικότητα. Ένας από τους πιο γνωστούς επικριτές του ήταν ο Ρόμπερτ ΜακΚί, ο οποίος πρότεινε ένα μοντέλο πενταμερούς δομής. Το μοντέλο αυτό αποτελεί συνδυασμό της τρίπρακτης δομής του Αριστοτέλη και του πενταμερούς μοντέλου του Γκούσταβ Φράιταγκ (*Εισαγωγή, Αύξηση, Κορύφωση, Επιστροφή, Καταστροφή*). Η πενταμερής δομή του ΜακΚί περιλαμβάνει αρχικά το *Εισαγωγικό γεγονός* (Inciting Incident), την αρχική δηλαδή διατάραξη της ισορροπίας, τις *Επιπλοκές* (Complications), οι οποίες αφορούν τα εμπόδια και τις συγκρούσεις που αυξάνουν την ένταση και την *Κρίση* (Crisis), την κορύφωση της έντασης και το σημείο καμπής. Μετά την *Κρίση* ακολουθεί η *Κορύφωση* (Climax), η μεγαλύτερη δηλαδή σύγκρουση και η καθοριστική στιγμή της ιστορίας, και στο τέλος η *Επίλυση* (Resolution), η οποία επαναφέρει την ισορροπία.

Ως αντίδραση στο μοντέλο του Φίλντ, εμφανίστηκε το εφταμερές δομικό μοντέλο του Τζον Τρούμπι, το οποίο θέτει μεγαλύτερη έμφαση στον στόχο και την επιθυμία του ήρωα (*the want*). Το μοντέλο αυτό περιλαμβάνει τα εξής στάδια: αρχικά, το *Πρόβλημα - Ανάγκη* (Problem - Need), την αρχική κατάσταση που απαιτεί αλλαγή. Το δεύτερο στάδιο ονομάζεται *Επιθυμία* (Desire), και αναφέρεται στον στόχο που θέτει ο ήρωας. Ακολουθεί η *Αντίσταση* (Resistance), τα εμπόδια που ορθώνονται ενάντια στην επιθυμία του, έπειτα το *Σχέδιο* (Plan), η στρατηγική για την επίτευξη του στόχου και η *Μάχη* (Battle), η τελική σύγκρουση για την επίτευξη του στόχου. Στο τέλος ο ήρωας οδηγείται στην *Αυτοαποκάλυψη* (Self-Revelation), μια βαθιά εσωτερική αλλαγή ή συνειδητοποίηση και ακολουθεί η *Νέα Ισορροπία* (New Equilibrium), η παρουσίαση της κατάστασης μετά την ολοκλήρωση της ιστορίας.

Αυτά τα διαφορετικά μοντέλα προσφέρουν στους σεναριογράφους πολλαπλές προσεγγίσεις για τη δομή μιας αφήγησης, ανάλογα με το είδος και την επιδιωκόμενη συναισθηματική εμπειρία του θεατή (Κάλας-Καλογεροπούλου, 2006).

Το μοτίβο που περιγράφει ο Τζόσεφ Κάμπελ, αποτελεί θεμέλιο αφήγησης για πλήθος ιστοριών και μύθων σε διαφορετικούς πολιτισμούς. Ο Κάμπελ χωρίζει αυτό το ταξίδι σε τρία κύρια στάδια, με επιμέρους στάσεις που εξυπηρετούν τη μεταμόρφωση του ήρωα. Το πρώτο στάδιο το ονομάζει *Χωρισμό* (Departure). Κατά τη διάρκειά του, ο ήρωας εγκαταλείπει τον γνώριμο κόσμο του, συνήθως ύστερα από ένα «κάλεσμα για περιπέτεια». Τα στάδια του χωρισμού περιλαμβάνουν το *Κάλεσμα για περιπέτεια* (η αρχική πρόκληση που βάζει τον ήρωα σε κίνηση), η *Άρνηση του καλέσματος* (ο ήρωας διστάζει, συχνά λόγω φόβου ή αμφιβολίας), η *Υπερφυσική βοήθεια* (εμφανίζεται ένας μέντορας ή βοηθός που τον προετοιμάζει), το *Πέρασμα του πρώτου κατωφλιού* (ο ήρωας εισέρχεται σε έναν άγνωστο κόσμο), και η *Κοιλιά του κήτους* (ένα στάδιο απόλυτης δέσμευσης, όπου ο ήρωας αφήνει πίσω τον παλιό του εαυτό).

Το δεύτερο στάδιο του ταξιδιού του ήρωα, σύμφωνα με τον Κάμπελ, είναι αυτό της *Μύησης* (Initiation). Σε αυτό το στάδιο, ο ήρωας έρχεται αντιμέτωπος με προκλήσεις που τον δοκιμάζουν σε επίπεδο σωματικό, ψυχικό και πνευματικό. Τα στάδια της *Μύησης* περιλαμβάνουν τον *Δρόμο της δοκιμασίας* (σειρά δυσκολιών που ενισχύουν την αντοχή και την αποφασιστικότητα του ήρωα), τη *Συνάντηση με τη θεά* (μια εμπειρία ανώτερης έμπνευσης ή απόκτησης σοφίας), την εμφάνιση της *Γυναίκας-πειρασμού* (μια πρόκληση που δοκιμάζει την αφοσίωση ή την ηθική του ήρωα), την *Ένωση με τον πατέρα* (η συμφιλίωση με μια ανώτερη δύναμη ή αρχή), την *Αποθέωση* (ο ήρωας υπερβαίνει τα ανθρώπινα όριά του), και το *Έσχατο δώρο* (ο ήρωας αποκτά τη γνώση, τη δύναμη ή τον θησαυρό που χρειάζεται).

Το τελευταίο στάδιο του ταξιδιού, είναι αυτό της *Επιστροφής* (Return). Ο ήρωας επιστρέφει στον κόσμο του, ενισχυμένος και ανανεωμένος και τα στάδια της *Επιστροφής* περιλαμβάνουν: την *Άρνηση της επιστροφής* (ο ήρωας διστάζει να επιστρέψει, επειδή έχει βρει γαλήνη στον νέο κόσμο), τη *Μαγική φυγή* (ο ήρωας αντιμετωπίζει δυσκολίες κατά την επιστροφή του), την *Εξωτερική σωτηρία* (παρεμβαίνει μια ανώτερη δύναμη για να τον βοηθήσει), το *Κατώφλι της επιστροφής* (ο ήρωας επανέρχεται στον γνώριμο κόσμο του, διαφορετικός) και στο τέλος το στάδιο της *Κυριαρχίας κι ελευθερίας* (ο ήρωας έχει μεταμορφωθεί και είναι πλέον ικανός να ζει ελεύθερα).

Ο Κάμπελ υποστηρίζει ότι όλοι οι ήρωες ακολουθούν έναν κοινό αφηγηματικό κύκλο, ο οποίος περιλαμβάνει την αναχώρηση, τη φυγή από την καθημερινότητα, τη συνάντηση με δυσκολίες και

δοκιμασίες, την απόκτηση γνώσης ή δύναμης και τελικά την επιστροφή του ήρωα στην κοινότητα, συχνά ως σωτήρα ή καθοδηγητή. (Campell, 2001).

Αυτό είναι το Κλασικό Αφηγηματικό Σχέδιο ή αλλιώς Υπερ-πλοκή: όταν δηλαδή η ιστορία οικοδομείται γύρω από έναν ενεργό πρωταγωνιστή, ο οποίος συγκρούεται με εξωτερικές δυνάμεις (ανταγωνιστές, φυσικά φαινόμενα ή ανώτερες δυνάμεις) στην προσπάθειά του να πετύχει τον στόχο του. Ο χρόνος κυλά γραμμικά, ενώ η πραγματικότητα του ήρωα διέπεται από νόμους συνοχής κι αιτιότητας. Το τέλος αποτελεί τη λύση που απαντά σε όλα τα ερωτήματα και ικανοποιεί όλα τα συναισθήματα των θεατών.

Αντίθετα, στο Μινιμαλιστικό Αφηγηματικό Σχέδιο παρατηρούνται σημαντικές διαφορές: ο πρωταγωνιστής είναι παθητικός, εξωτερικά ανενεργός, και η σύγκρουση είναι εσωτερική, καθώς βρίσκεται αντιμέτωπος με τον εαυτό του. Επιπλέον, οι πρωταγωνιστές μπορεί να είναι περισσότεροι από ένας και το τέλος μένει ανοιχτό, με την έννοια ότι κάποια ερωτήματα μετά την κορύφωση παραμένουν αναπάντητα και κάποια συναισθήματα ανικανοποίητα.

Η δομή,, επομένως δημιουργεί εμπόδια και πιέσεις που αναγκάζουν τον ήρωα να επιλέξει και να δράσει, κυνηγώντας το αντικείμενο της συνειδητής ή ασυνειδητής επιθυμίας του μέχρι το τέλος, όπου αποκαλύπτεται η αληθινή ταυτότητά του. Ο ήρωας ορίζεται από τις πράξεις του, οι οποίες φανερώνουν την προσωπικότητά του· γι' αυτό, ο ήρωας είναι η ίδια η δράση (Field, 1986). Ωστόσο, η δράση είναι που οδηγεί την εξέλιξη της ιστορίας μέσα στο πλαίσιο της δομής, και έτσι θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η δομή είναι τελικά ο ήρωας.

Η αφηγηματική δομή αποκαλύπτει τον ήρωα και τις πράξεις του, φανερώνοντας ταυτόχρονα και την κεντρική ιδέα του συγγραφέα. Αυτή η κεντρική ιδέα περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο η ζωή αλλάζει από την αρχή της ταινίας μέχρι το τέλος (McKee, 2021). Σύμφωνα με τον Τρούμπι, η κεντρική ιδέα μπορεί να διατυπωθεί σε μια πρόταση, την οποία ονομάζει *premise*. Αυτή η πρόταση συνοψίζει το γεγονός που πυροδοτεί τη δράση, τη δράση του πρωταγωνιστή και το αποτέλεσμα της ιστορίας (Truby, 2007). Για παράδειγμα, σε μια τραγωδία, το *premise* μπορεί να είναι η φράση «η ύβρις οδηγεί στην καταστροφή». Η πλοκή και οι χαρακτήρες κινούνται ώστε να αναδείξουν αυτή την ιδέα.

Ο Αριστοτέλης είναι εκείνος που εισήγαγε την έννοια της «κεντρικής ιδέας», της θεμελιώδους δηλαδή αλήθειας που απορρέει από την «υπόθεση», δηλαδή τη δομή της πλοκής. Παρ' όλο που η πλοκή θα πρέπει να βασίζεται σε μια κεντρική ιδέα, για τον Αριστοτέλη το σημαντικότερο είναι η δράση, την οποία μάλιστα θεωρεί ανώτερη από την έννοια του χαρακτήρα. Η αφήγηση σύμφωνα με αυτόν, μιμείται ανθρώπινες πράξεις, οι οποίες πρέπει όμως να είναι καλές (*μίμησιν πράξεως σπουδαίας και τελείας*) και που μέσω του *ελέου* και του *φόβου* που προκαλούν στον θεατή οι

πράξεις αυτές, επιτυγχάνεται συναισθηματική ταύτιση και ο θεατής οδηγείται στην *κάθαρση* (Αριστοτέλης, 2008).

Για τον Αριστοτέλη, επομένως, το *premise* θα πρέπει να αναδεικνύει την ηθική επίπτωση των πράξεων των ηρώων στο συναίσθημα του θεατή. Ο θεατής αναγνωρίζει τα δυσάρεστα συναισθήματα και νιώθει φόβο για τη δική του ζωή, η οποία θα μπορούσε να απειληθεί από παρόμοια οδυνηρά συμβάντα, ενώ αισθάνεται οίκτο για τον ήρωα. Η απόσταση ανάμεσα στον θεατή και το θέαμα, το οποίο ο θεατής αναγνωρίζει ως αναπαράσταση της πραγματικότητας, τον βοηθάει να συλλογιστεί τα γεγονότα, να αποδεχτεί τον πόνο και τη δυστυχία ως μέρος της ζωής και να αναθεωρήσει πιθανόν πυρηνικές του ιδέες, αποβάλλοντας άσχημα συναισθήματα και σκέψεις. Επομένως, η απόλαυση για τον Αριστοτέλη είναι τόσο συναισθηματική όσο και γνωστική (Κάλας-Καλογεροπούλου, 2006), ενώ η αξία της αφήγησης είναι παιδευτική, εφόσον στην *Ποιητική* του η έμφαση δίνεται στην ανθρώπινη δράση και τα ηθικά διδάγματα που προκύπτουν από αυτή (Αριστοτέλης, 2008).

Στον αντίποδα βρίσκεται η ιδεαλιστική προσέγγιση του Πλάτωνα, ο οποίος είναι περισσότερο ουτοπιστής από τον Αριστοτέλη και αναζητά διαρκώς την απόλυτη αλήθεια. Ο Πλάτων θεωρεί ότι η ποίηση δημιουργεί απομιμήσεις της πραγματικότητας, μάλιστα αποτελεί αντίγραφο του αντιγράφου, εφόσον η αισθητός κόσμος δεν είναι τίποτε άλλο παρά η σκιά του πραγματικού (Πλάτων, 1992).

Επομένως, για τον Πλάτωνα, η αφήγηση έχει σημασία στο βαθμό που μπορεί να οδηγήσει στη γνώση των αιώνιων και αμετάβλητων Ιδεών. Για το λόγο αυτό, η κεντρική ιδέα ενός έργου θα πρέπει να στηρίζεται στην ανακάλυψη της αλήθειας και να προσπαθεί να αποκαλύψει την πραγματικότητα πίσω από τα φαινόμενα. Αν ένα έργο απλά μιμείται την αισθητή πραγματικότητα χωρίς να οδηγεί προς την αλήθεια, τότε για τον Πλάτωνα χάνει την αξία του (Κάλας-Καλογεροπούλου, 2006).

Το σχήμα της Αντι-πλοκής έρχεται σε αντίθεση με τις αρχές τόσο του Πλάτωνα όσο και του Αριστοτέλη. Η Αντι-πλοκή (ή Αντι-δομή) είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στον μεταμοντέρνο κινηματογράφο και τη λογοτεχνία (McKee, 2021), όπου το κεντρικό ενδιαφέρον δεν εστιάζεται πλέον στη λογική και ηθική συνέπεια, αλλά στην πρόκληση της αντίληψης και της κατανόησης του θεατή. Στην Αντι-πλοκή, οι κανόνες της αιτιότητας καταρρίπτονται και επικρατεί το χάος: δηλαδή η ιστορία είναι κομματιασμένη, με ανοιχτό τέλος, και εκφράζει τη διάσπαση, τη ρευστότητα της ταυτότητας και το παράλογο της ίδιας της ύπαρξης. Συγκεκριμένα, η Αντι-πλοκή συχνά καταργεί τη γραμμική εξέλιξη και τα γεγονότα μπορεί να μη συνδέονται μεταξύ τους με

σχέσεις αιτιότητας, ή να μην οδηγούν σε μια λογική κατάληξη. Ακόμη, στην Αντι-πλοκή μπορεί να μην υπάρχει κεντρική δράση ή η δράση του ήρωα να μην κατευθύνεται από κάποιον στόχο.

Το τυχαίο και η σύμπτωση χαρακτηρίζει την (αντι)πλοκή ενώ αποφεύγεται η διατύπωση σαφών και απόλυτων νοημάτων, με σκοπό την πρόκληση της αβεβαιότητας στον θεατή. Στα έργα της Αντι-πλοκής το τέλος παραμένει ανοιχτό και οι χαρακτήρες δεν είναι απαραίτητο να έχουν μεταμορφωθεί ουσιαστικά. Τέλος, καταργείται η γραμμικότητα του χρόνου, με τις αναδρομές στο παρελθόν (flashbacks), τις πρόδρομες αφηγήσεις (fast-forwards) και την κυκλική δομή (McKee, 2021).

Επομένως, η θεωρία του Αριστοτέλη που αφορά τη συνεκτικότητα της πλοκής, τις αιτιακές σχέσεις μεταξύ των γεγονότων και την ηθική πρόοδο των ηρώων (Κάλας-Καλογεροπούλου, 2006), έρχεται σε αντίθεση με την τυχειότητα και ασάφεια που χαρακτηρίζει το σχήμα της Αντι-πλοκής. Επιπλέον, η αβεβαιότητα στην οποία οδηγεί τον θεατή το σχήμα της Αντι-πλοκής, τον απομακρύνει ακόμη περισσότερο από την απόλυτη αλήθεια και τις Ιδέες του Πλάτωνα. Βέβαια, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η δυσφορία και η σύγχυση στη οποία οδηγεί η Αντι-πλοκή τον θεατή, αποτελούν επίσης συναισθήματα, πολύ διαφορετικά βέβαια σε σχέση με την *κάθαρση* στην οποία οδηγεί η κλασική τραγωδία. Επιπλέον, στα έργα Αντι-πλοκής η απουσία συνεκτικότητας αναδεικνύει την πλατωνική διάκριση ανάμεσα στην αισθητή και στην αληθινή πραγματικότητα, καθώς στα αφηγηματικά επεισόδια είναι δυνατόν να εναλλάσσονται διαφορετικές πραγματικότητες, αποδομώντας την αντίληψη του θεατή για την πραγματικότητα και προκαλώντας την αίσθηση του παραλόγου (McKee, 2021).

Από αυτή την άποψη, το σχήμα της Αντι-πλοκής εντάσσεται στην ευρύτερη κατηγορία του Εναλλακτικού μοντέλου αφήγησης, το οποίο έρχεται σε αντίθεση με το Κλασικό μοντέλο, συνήθως απορρίπτοντας τη γραμμική πλοκή και την αιτιώδη σχέση των γεγονότων, και θέτει ως στόχο την απελευθέρωση της συγγραφής από τα ασφυκτικά όρια της κλασικής αφήγησης. Στην Εναλλακτική αφήγηση κυριαρχούν η αποσπασματικότητα και η διάσπαση της ιστορίας, οι πολλαπλές οπτικές και οι «δαιδαλώδεις επαναγνώσεις της μνήμης» (Βαλούκος, 2006).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα Εναλλακτικής αφήγησης, αποτελεί το σενάριο της Μαργκερίτ Ντυράς για την ταινία *Χιροσίμα, αγάπη μου*, η οποία προβλήθηκε το 1959 και αποτελεί σταθμό στην ιστορία του κινηματογράφου και των νέων καλλιτεχνικών κινηματογραφικών ρευμάτων που εμφανίστηκαν στη Γαλλία κατά τη μεταπολεμική περίοδο και συγκεκριμένα στα τέλη της δεκαετίας του 1950 (Kristin Thompson, David Bordwell, 2011).

## 1.4 ΧΙΡΟΣΙΜΑ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ

Η ταινία αυτή συγκαταλέγεται στα έργα μιας νέας γενιάς κινηματογραφιστών με διάθεση για καινοτόμους πειραματισμούς, το «Νέο κύμα» (Nouvelle Vague). Οι δημιουργοί αυτοί, επηρεασμένοι από τις κοινωνικές και πολιτισμικές εξελίξεις της εποχής (σεξουαλική απελευθέρωση, οικονομική ανάπτυξη, εφηβική κουλτούρα, άνθιση κινηματογραφικών σπουδών), παρουσίασαν μεταμοντέρνες ταινίες μεγάλου μήκους με ελευθερία στη μορφή και στο περιεχόμενό. Οι ταινίες αυτές, χαμηλού προϋπολογισμού, έχουν συχνά ύφος που παραπέμπει σε ντοκιμαντέρ και χαρακτηρίζονται από τον συνδυασμό «ντοκιμαριστικού ρεαλισμού» και υποκειμενικής σκηνοθετικής ματιάς. Επίσης, διακρίνονται για τις συχνές αναδρομές στο παρελθόν, τη σύγχυση ανάμεσα στη μνήμη και την ψευδαίσθηση, την αποσπασματικότητα στο μοντάζ, καθώς και την αυτοαναφορικότητα τους στον κόσμο του κινηματογράφου (Kristin Thompson, David Bordwell, 2011). Παράλληλα εξυμνούν το παράλογο, αποφεύγοντας να προσφέρουν σαφείς λύσεις ή να μεταδώσουν συγκεκριμένα ηθικά μηνύματα, αμφισβητώντας έτσι την παραδοσιακή αντίληψη περί παντοδυναμίας του συγγραφέα (Smith, 2005).

Μια ξεχωριστή τάση αυτής της νέας γενιάς γαλλικής πρωτοπορίας, αποτελούν οι μεταπολεμικοί κινηματογραφιστές της «Αριστερής Όχθης», στους οποίους συγκαταλέγεται και ο Αλαιν Ρενέ. Οι κινηματογραφιστές της ομάδας αυτής αναδείκνυν τη στενή σχέση ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία (Kristin Thompson, David Bordwell, 2011): «Κάντε λογοτεχνία», συνήθιζε να προτρέπει ο Αλαιν Ρενέ τη Μαργκερίτ Ντυράς κατά τη συγγραφή του σεναρίου της ταινίας του, «Κάντε λογοτεχνία, μην ασχολείστε με το σινεμά» (Αντλέρ, 2004, σ. 415).

Ανάμεσα στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο υπάρχουν κοινά στοιχεία, καθώς τόσο ο λογοτέχνης όσο και ο κινηματογραφιστής επιδιώκουν να κάνουν το κοινό τους να δει. Ωστόσο, οι δύο τέχνες απευθύνονται σε διαφορετικά είδη κοινού. Ο αναγνώστης, ως κοινό του λογοτέχνη, αποκωδικοποιεί το κείμενο, τις μεταφορές και τους συμβολισμούς του, δημιουργώντας τις περιγραφόμενες εικόνες στη φαντασία του. Η ανάγνωση είναι μια ατομική, προσωπική διαδικασία που λαμβάνει χώρα σε έναν οικείο χώρο. Από την άλλη, το κινηματογραφικό έργο προβάλλεται σε ειδικά διαμορφωμένες αίθουσες, όπου οι θεατές βιώνουν μια συλλογική εμπειρία, ενώ οι εικόνες φτάνουν άμεσα σε αυτούς μέσω της αντίληψης (Κακλαμανίδου, 2006).

Το σενάριο της Μαργκερίτ Ντυράς για την ταινία *Χιροσίμα αγάπη μου*, διακρίνεται από τη λογοτεχνικότητα του και τις καινοτόμες αφηγηματικές τεχνικές του, οι οποίες αναδεικνύουν τη σύνθετη σχέση γλώσσας και εικόνας, καθώς και τη σύνδεση της αφήγησης με τη μνήμη (Glassman, 1991). Η πρωταγωνίστρια αφηγείται την προσωπική της ιστορία, αλλά και την ιστορία



του πολέμου της Χιροσίμα, μέσα από μια ποιητική, σχεδόν λυρική αφήγηση. Η αφήγηση της χαρακτηρίζεται από επαναλήψεις λέξεων και φράσεων, οι οποίες, σε συνδυασμό με την εικόνα και τον ήχο της ταινίας, αποδίδουν μεταφορικά την αίσθηση της απώλειας, του πόνου και του ψυχικού κατακερματισμού (Royer, 2019). Παράλληλα, εξετάζουν το αδιέξοδο της ανθρώπινης επιθυμίας για ολοκλήρωση μέσω του έρωτα: «Just as in love this illusion exists, this illusion of being able never to forget, so I was under the illusion that I would never forget Hiroshima. Just as in love.» (Duras, 1961, σ. 19)

Η Μαργκερίτ Ντυράς, κινείται συνεχώς στα όρια ανάμεσα στα δίπολα του μίσους και του έρωτα, της καταστροφής και της δημιουργίας, του αρσενικού και του θηλυκού. Η μεταιχμιακότητα αυτή καθρεφτίζεται και στη συνεχή μετατόπιση της από την αφήγηση στην εικόνα, από τη λογοτεχνία στον κινηματογράφο. Τα λογοτεχνικά έργα της Ντυράς χαρακτηρίζονται από κινηματογραφικότητα, κυρίως λόγω της εικονοποιητικής αφήγησης, η οποία μοιάζει με «φωτογραφικό κολλάζ» (Αντλέρ, 2004). Όπως σημειώνει ο Σιντ Φίλντ, το σενάριο είναι μια «ιστορία ειπωμένη με εικόνες» (Field, 1986).

Η εικονοποιία όμως δεν είναι το μόνο χαρακτηριστικό που κάνει το σενάριο της Ντυράς ξεχωριστό. Ως προς το αφηγηματικό του ύφος, διακρίνεται για την ελλειπτικότητα και την πυκνότητά του. Ο σεναριογράφος, όπως παρατηρεί ο ΜακΚί, πρέπει να εκφράζει όσο το δυνατόν περισσότερα με λίγες λέξεις, κοφτές φράσεις, σαφήνεια και χωρίς εκφραστικούς πλεονασμούς (McKee, 2021). Αυτή η αφηγηματική λιτότητα ήταν ήδη χαρακτηριστικό γνώρισμα της συγγραφικής γλώσσας της Μαργκερίτ Ντυράς, η οποία έγραφε με απλότητα και χωρίς επιτήδευση. Ο λόγος της είχε τη φυσική ελλειπτικότητα που χαρακτηρίζει το σενάριο (Ντυράς, 2013) και αυτό φαίνεται στο σενάριο της ταινίας *Χιροσίμα, αγάπη μου*:

«SHE: Listen...I know...I know everything. It went on.

HE: Nothing. You know nothing.» (Duras, 1961, p. 21)

Παρά την απλότητά του, το σενάριο της Ντυράς πραγματεύεται βαθιά και περίπλοκα ζητήματα, όπως η ανεπάρκεια της γλώσσας να αναπαραστήσει πιστά την πραγματικότητα και να αποκαταστήσει το παρελθόν. Θέτει το ζήτημα της αναπαράστασης -μέσω του λόγου και της ομιλίας- του χάσματος ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν/μέλλον. Παράλληλα, διερευνά το χάσμα ανάμεσα στον θάνατο και την επιθυμία, καθώς και ανάμεσα στο τραύμα της ατομικής απώλειας και στο τραύμα της ιστορικής καταστροφής στη Χιροσίμα (Royer, 2019).

Ο τίτλος της ταινίας *Χιροσίμα, αγάπη μου*, αποκαλύπτει την πολυδιάστατη φύση του έργου της Μαργκερίτ Ντυράς, συνδυάζοντας την οδύνη της καταστροφής με την τρυφερότητα του έρωτα.

Η συνύπαρξη των λέξεων «Χιροσίμα» και «Αγάπη», πλαισιωμένων από το κτητικό «μου», δημιουργεί έναν αμφίσημο συμβολισμό: αφενός αναφέρεται στη συλλογική μνήμη της φρίκης του πολέμου, αφετέρου στον υποκειμενικό κόσμο του έρωτα και της ατομικής απώλειας. Αυτή η μεταίχμιακή διάσταση αντανακλάται τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενο του σεναρίου, ενώ παράλληλα εγείρει ερωτήματα σχετικά με την υποκειμενική πρόσληψη της ιστορίας (Willis, 1987) (Glassman, 1991).

Στις πρώτες σελίδες του διαλόγου, η κεντρική θεματική της ταινίας εκφράζεται μέσα από την αντιπαράθεση των πρωταγωνιστών:

«HE: You saw nothing in Hiroshima. Nothing», και αμέσως μετά:

«SHE: I saw everything. Everything» (Duras, 1961, σ. 15).

Η αντιπαράθεση αυτή δεν αφορά μόνο την αναπαράσταση της ιστορίας αλλά και τη φύση της μνήμης και της λήθης. Η ανώνυμη πρωταγωνίστρια (SHE) περιγράφει όσα είδε στη Χιροσίμα, από την πόλη και το μουσείο μέχρι τα εκθέματα του πολέμου, ενώ η ταινία προβάλλει αποσπασματικά πλάνα ντοκιμαντέρ: ερείπια, τραυματισμένα σώματα, διατηρημένα κομμάτια ανθρώπινης σάρκας. Αυτές οι ρεαλιστικές εικόνες σοκάρουν τον θεατή με την ακρίβειά τους, προκαλώντας συναισθήματα αποστροφής και δυσφορίας, όμως δεν αρκούν για να οδηγήσουν σε συναισθηματική ταύτιση.

Η χρήση αποσπασματικών εικόνων και ασυνεχών πλάνων αποτυπώνει τη δυσκολία της αφήγησης να μεταδώσει το μέγεθος της καταστροφής. Αυτή η απόσταση ανάμεσα στον θεατή και την εικόνα αντικατοπτρίζει την αδυναμία της ιστορίας να αποδώσει γραμμικά και με συνοχή την τραυματική εμπειρία του πολέμου. Όπως δηλώνει ο πρωταγωνιστής (HE):

«Δεν είδες τίποτα στη Χιροσίμα», υπογραμμίζοντας την αδυναμία της ανθρώπινης αντίληψης να συλλάβει την πλήρη διάσταση της κτηνωδίας (Barker, 2009).

Αντίθετα, αυτό πραγματώνεται μέσω της «απτικής οπτικής». Ο όρος «απτική οπτική» (haptic visuality) που εισάγει η ταινία *Χιροσίμα, αγάπη μου*, αναφέρεται στην καινοτόμο προσέγγιση της αισθητηριακής πρόσληψης της εικόνας από τους θεατές. Η τεχνική αυτή, σύμφωνα με τη Μαρκς, μεταφέρει την εμπειρία από τον οπτικό κόσμο σε έναν πιο σωματικό, όπου οι θεατές βιώνουν την υλικότητα των εικόνων μέσω της αφής. Οι εικόνες αποκτούν υφή, σχεδόν γίνονται απτές, προκαλώντας αισθήσεις που ξεπερνούν τη θέαση και προσεγγίζουν την αφή, τη μνήμη και την εμπειρία (Marks, 2000).

Αυτό το στοιχείο αποτυπώνεται στα εναρκτήρια πλάνα της ταινίας, όπου δύο ζευγάρια χεριών αγκαλιάζονται σφιχτά, καλυμμένα με μια αστραφτερή σκόνη που μοιάζει με στάχτη, βροχή ή ιδρώτα:

As the film opens, two pair of bare shoulders appear, little by little. All we see are these shoulders- cut off from the body at the height of the head and hips- in an embrace, and as if drenched with ashes, rain, dew, or sweat, whichever is preferred... (Duras, 1961, σ. 15).

Η «απτική οπτική» διαφέρει από την πιο συνηθισμένη «οπτική οπτική» (optic visuality) που χαρακτηρίζει τα ντοκιμαντέρ, καθώς επικεντρώνεται όχι μόνο στη γραμμική αφήγηση αλλά και στην αισθητηριακή εμπλοκή του θεατή. Οι εικόνες αγγίζουν τον θεατή, προκαλώντας του συναισθήματα και κινητοποιώντας τη φαντασία και τις προσωπικές του μνήμες. Αυτή η προσέγγιση καθιστά την εμπειρία πιο πολύπλοκη και σωματική, ενισχύοντας τη συμμετοχή και τη σύνδεση του θεατή με την ταινία (Barker, 2009).

Ωστόσο, η υποκειμενικότητα που χαρακτηρίζει την «απτική οπτική» αντικατοπτρίζει και την απόσταση ανάμεσα στην επιθυμία και την ολοκλήρωσή της. Στα πρώτα πλάνα, τα καλυμμένα με σκόνη σώματα, αν και φαίνονται αδιαχώριστα, δεν επιτυγχάνουν ποτέ την πλήρη ένωση. Η ερωτική ευχαρίστηση που αρχικά υποδηλώνεται διακόπτεται βίαια από εικόνες πολέμου και ακρωτηριασμένων σωμάτων (Lippit, 2005).

Αυτή η εναλλαγή ανάμεσα στον πόθο και την αποστέρηση αποτυπώνει την αδυναμία της ιστορίας να αποδώσει τον ανθρώπινο πόνο ή να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν. Η ιστοριογραφία, όπως και η τέχνη, φαντάζει ανεπαρκής να αποκαταστήσει τη μνήμη του προσωπικού ή συλλογικού τραύματος (Glassman, 1991). Έτσι, η ταινία δεν περιορίζεται στην αφήγηση γεγονότων αλλά προσφέρει έναν τρόπο αισθητηριακής κατανόησης του τραύματος, δημιουργώντας έναν χώρο όπου η μνήμη, η επιθυμία και η απώλεια συναντώνται, παραμένοντας όμως πάντα ατελείς και αποσπασματικές.

Η ηρώιδα (SHE) φέρει μέσα της το τραύμα του πολέμου. Πρόκειται για μια Γαλλίδα ηθοποιό, η οποία βρίσκεται στη Χιροσίμα για να υποδυθεί μια νοσοκόμα σε μια διεθνή ταινία με θέμα την ειρήνη. Κατά την παραμονή της εκεί, γνωρίζει έναν Ιάπωνα αρχιτέκτονα (HE), με τον οποίο

συνάπτει μια σύντομη, εξωσυζυγική ερωτική σχέση. Η νέα αυτή σχέση όμως ανασύρει μνήμες από τον πρώτο της έρωτα, στα χρόνια της γερμανικής κατοχής, στην πόλη Νέβερς της Γαλλίας.

Εκείνη την εποχή, η ηρωίδα είχε ερωτευτεί έναν Γερμανό στρατιώτη, ο οποίος σκοτώθηκε μία ημέρα πριν από την προγραμματισμένη αναχώρησή τους για τη Βαυαρία και λίγο πριν την απελευθέρωση της πόλης από τις δυνάμεις κατοχής. Η ηρωίδα πέρασε μαζί του την τελευταία νύχτα της ζωής του, κρατώντας τον μέχρι να ξεψυχήσει. Ωστόσο, όταν αποκαλύφθηκε η σχέση της με τον «εχθρό», η κοινωνία της Νέβερς την αποκήρυξε. Η οικογένειά της την έκλεισε στο κελάρι του σπιτιού τους, και εκείνη, συντετριμμένη από την απώλεια, βυθίστηκε στην τρέλα.

Με τον καιρό, η ηρωίδα συνήλθε και έφυγε για το Παρίσι, όπου έφτασε την ημέρα που η ατομική βόμβα κατέστρεφε τη Χιροσίμα. Αργότερα, παντρεύτηκε, απέκτησε παιδιά και προσπάθησε να θάψει βαθιά μέσα της την τραυματική ιστορία του έρωτά της με τον Γερμανό στρατιώτη (Glassman, 1991).

Στο σενάριο της Ντυράς, η μνήμη είναι η κινητήρια δύναμη που καθορίζει τόσο το θέμα όσο και τη δομή του έργου. Η πρωταγωνίστρια εξιστορεί στον Ιάπωνα εραστή της τις εμπειρίες και τις εικόνες από τη σύντομη διαμονή της στη Χιροσίμα. Αυτή η συζήτηση γίνεται η αφορμή να αφηγηθεί, για πρώτη φορά, την τραυματική ιστορία του παρελθόντος της.

Όπως τα χέρια των εραστών ενώνονται στις πρώτες εικόνες της ταινίας, έτσι και το παρελθόν διεισδύει στο παρόν της ηρωίδας. Εικόνες από τα σύγχρονα, μοντέρνα κτίρια της Χιροσίμα διαδέχονται πλάνα από την κατεχόμενη Γαλλία στη Νέβερς, ενώ το σώμα του κοιμισμένου Ιάπωνα στο ξενοδοχείο γίνεται για την πρωταγωνίστρια μια οδυνηρή υπενθύμιση του νεκρού σώματος του Γερμανού εραστή της (Barker, 2009) (Glassman, 1991).

Η πρωταγωνίστρια δεν θέλει πραγματικά να θυμάται τον Γερμανό εραστή της. Όταν εκείνος σκοτώθηκε, εκείνη έμεινε ξαπλωμένη πλάι του μέχρι να ξεψυχήσει. Ωστόσο, η ακριβής στιγμή του θανάτου του της διέφυγε, καθώς σε κάποιο σημείο δεν μπορούσε πια να ξεχωρίσει το δικό της σώμα από το δικό του:

Ah, how slowly he died! When? I don't know precisely. I was lying on him, yes, the moment of death escaped me because... because even at the moment, and even afterward, yes, even afterward, I can say that I could not find the least difference between this body and mine, screaming similarities... (Duras, 1961, σ. 65)

Το νεκρό σώμα του στρατιώτη γίνεται το κοινό σώμα των εραστών. Αυτή η ταύτιση δεν είναι μόνο σωματική αλλά και ψυχική, καθώς η φαντασίωση της απόλυτης ένωσης αντικαθιστά τη στιγμή του αποχωρισμού και της απώλειας (Jean Laplace, Jean-Bertrand Pontalis, 2008)

Για να διατηρήσει την ψευδαίσθηση αυτής της ταύτισης με τον αγαπημένο της, η πρωταγωνίστρια σταματά να μιλά αμέσως μετά τον θάνατό του. Η σιωπή της συμβολίζει την τρέλα της, καθώς για εκείνη η γλώσσα είναι εργαλείο που διαχωρίζει και διχάζει. Αντίθετα, η επαναφορά της ομιλίας σηματοδοτεί την έξοδό της από την τρέλα, αλλά και την επιστροφή της στη ζωή και τη λήθη.

Η γλώσσα, ωστόσο, δεν προσφέρει μόνο λύτρωση αλλά και τη σταδιακή διαγραφή του τραύματος. Όταν η πρωταγωνίστρια επιστρέφει στις καθημερινές της συνήθειες, βλέπει τη ζωή να συνεχίζεται, και αρχίζει να ξεχνά. Χρειάζονται πολλά χρόνια, μέχρι που ο νέος εραστής της στη Χιροσίμα την προτρέπει να μιλήσει για το παρελθόν και το τραύμα της. Με αυτόν τον τρόπο, η ηρωίδα και οι θεατές συνειδητοποιούν ότι «το να θυμάσαι σημαίνει ότι θυμάσαι τελικά αυτό που ξέχασες» (Glassman, 1991).

Η ανάμνηση λειτουργεί ως καθρέφτης του εαυτού της. Παρομοίως, ο Ιάπωνας εραστής γίνεται για την ηρωίδα καθρέφτης του Γερμανού εραστή, και η Χιροσίμα καθρέφτης της Νέβερς. Έτσι, η προσωπική ιστορία μετατρέπεται σε καθολική γενοκτονία, ενώ η ίδια η διαδικασία της εξιστόρησης σηματοδοτεί τον θάνατο της αφήγησης.

Προς το τέλος του έργου, η πρωταγωνίστρια, αφού εξιστορεί στον Ιάπωνα εραστή την ιστορία του πρώτου της έρωτα, στέκεται μπροστά στον καθρέφτη. Εκεί, απευθύνεται σε έναν υποθετικό ακροατή, που άλλοτε ταυτίζεται με τον Γερμανό εραστή της και άλλοτε με τον ίδιο της τον εαυτό. Μέσα από αυτή την ομολογία, αποδέχεται τον θάνατο του αγαπημένου της, αμέσως μετά τη διήγηση της ανέφικτης ερωτικής τους ιστορίας.

Η κάθαρση που της προσφέρουν οι λέξεις συνοδεύεται από ενοχές, καθώς συνειδητοποιεί πως ο εραστής της χάνεται οριστικά στη λήθη:

I told our story, it could be told... Look at how I am forgetting! Look how I have forgotten you... Little shaven-headed girl from Nevers, I give you over to oblivion this night... Then, just like him, you will be completely forgotten, little by little. You will become a song...» (Duras, 1961, σσ. 73-80).

Η γλώσσα, τελικά, προδίδει τα γεγονότα που επιχειρεί να αναπαραστήσει, είτε πρόκειται για την προσωπική είτε για την καθολική ιστορία. Η ηρωίδα μπορεί να έχει δει τα εκθέματα στο μουσείο της Χιροσίμα, αλλά στην πραγματικότητα αδυνατεί να πει κάτι ουσιαστικό για αυτά. Η αφήγηση δεν έχει τη δύναμη να αποκαταστήσει τα χαμένα κομμάτια της ιστορίας (Glassman, 1991).

Για τη Ντυράς, η μνήμη δεν αποτελεί διαφύλαξη του παρελθόντος μέσα στο παρόν, αλλά απώλειά του. Γύρω από τη μνήμη οργανώνονται τόσο ο χρόνος όσο και η αφηγηματική δομή του σεναρίου, καθρεφτίζοντας αυτή την απώλεια, τον κατακερματισμό της πραγματικότητας και του υποκειμένου. Η αποσπασματικότητα της αφήγησης αναδεικνύει την απουσία αιτιοκρατίας και γραμμικότητας στον χρόνο.

Η πρόσβαση στην πραγματικότητα και την αλήθεια, όπως και η αναπαράστασή τους, αποδεικνύεται αδύνατη, γιατί το αληθινό είναι μη-αναπαραστάσιμο και μη-αφηγήσιμο. Η πλοκή, διασπασμένη ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, εστιάζει κυρίως σε φιλοσοφικά και υπαρξιακά ερωτήματα παρά σε δραματικές εξελίξεις.

Οι χαρακτήρες δεν οδηγούν τη δράση ή την εξέλιξη της πλοκής. Αντίθετα, λειτουργούν ως φορείς των φιλοσοφικών ιδεών του κειμένου, οι οποίες αποκαλύπτονται κυρίως μέσω των διαλόγων. Εγκλωβισμένοι σε έναν κυκλικό χρόνο, βιώνουν το παρελθόν να διεισδύει αδιάκοπα και επαναλαμβανόμενα στο παρόν, καταλύοντας την έννοια της γραμμικής αφήγησης (Willis, 1987).

## 1.5 ΘΕΩΡΙΑ ΔΙΑΣΚΕΥΗΣ

Το παρελθόν συναντά το παρόν πολύ σύντομα μετά την εμφάνιση της τέχνης του κινηματογράφου, όταν κλασικά λογοτεχνικά έργα αρχίζουν να μεταφέρονται στη μεγάλη οθόνη. Η πρακτική της διασκευής χρονολογείται ήδη από την αρχαιότητα, όταν ευρέως γνωστοί μύθοι σκηνοθετούνταν στα θέατρα της αρχαίας Αθήνας. Οι θρύλοι αυτοί λειτουργούσαν ως πρωτογενές υλικό, εφοδιάζοντας τους ποιητές με τα μέσα για να χτίσουν τη δράση, τους χαρακτήρες, τα θέματα και τις εκβάσεις των έργων τους, ενώ ταυτόχρονα διευκόλυναν την ερμηνεία των θεατών. Ωστόσο, οι ποιητές συχνά παρέκκλιναν από τους γνωστούς μύθους στις τραγωδίες τους, παραλλάσσοντάς τους, ώστε να εκπλήξουν τους θεατές και να ανατρέψουν τις προσδοκίες τους. Έτσι, διαμορφωνόταν ένας διάλογος ανάμεσα στο έργο και τον θεατή, ο οποίος, μέσω της διακειμενικότητας, μπορούσε τελικά να αποκτήσει μια νέα οπτική για τα ζητήματα της καθημερινότητάς του (Burgian, 1997).

Σήμερα, τα μυθιστορήματα, οι νουβέλες και τα διηγήματα λειτουργούν με τον ίδιο τρόπο, προσφέροντας το υλικό τους στους κινηματογραφιστές. Και οι δύο μορφές τέχνης —λογοτεχνία και κινηματογράφος— μοιράζονται τον κοινό στόχο της αφήγησης ιστοριών (Βαλτινός, 1990). Επομένως, χρησιμοποιούν ορισμένες κοινές τεχνικές αφήγησης, προκειμένου οι ιστορίες τους να έχουν συγκεκριμένο θέμα, δομή, ύφος, καθώς και πλήρως ανεπτυγμένους χαρακτήρες με ξεχωριστά κίνητρα, ανάγκες και επιθυμίες (Κακλαμανίδου, 2006) (Chatman, 1978). Ωστόσο, αυτές οι ομοιότητες είναι στην πραγματικότητα επιφανειακές. Παρόλο που τόσο το λογοτεχνικό έργο όσο και το σενάριο είναι γραπτά κείμενα, είναι αδύνατο ένα λογοτεχνικό κείμενο να μετατραπεί σε σεναριακή μορφή χωρίς σημαντικές αλλαγές. Σύντομα γίνεται σαφές πως οι αρετές του ενός μέσου δεν ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις του άλλου (Βαλτινός, 1990).

Πρώτα απ' όλα, η λογοτεχνία αποτελεί μια ομοιογενή και αυτοτελή μορφή τέχνης, καθώς βασίζεται στον γραπτό λόγο και στις λέξεις για να αφηγηθεί γεγονότα, να περιγράψει πρόσωπα, να αναδείξει τις επιθυμίες και τις ενέργειές τους, αλλά και να παρουσιάσει τις συγκρούσεις και τα εμπόδια που δυσχεραίνουν την επίτευξη των στόχων τους (McKee, 2021). Αντίθετα, το σενάριο δεν αποτελεί από μόνο του μια μορφή τέχνης, δεδομένου ότι προορίζεται να μετατραπεί σε κάτι άλλο, ενώ ο κινηματογράφος αποτελεί αυθύπαρκτη τέχνη, λειτουργώντας ως σύνθεση ποικίλων αυτοτελών ειδών, όπως είναι ο γραπτός λόγος, οι εικαστικές τέχνες, η μουσική και η αρχιτεκτονική (Hutcheon, 2013) (Βασιλικός, 1990).

Κάθε μορφή τέχνης έχει το δικό της συντακτικό και τη δική της γραμματική, και ο κινηματογράφος δεν αποτελεί εξαίρεση. Η γλώσσα του κινηματογράφου βασίζεται στην εικόνα,

την ομιλία, τη μουσική και κάθε ηχητικό στοιχείο, τα οποία λειτουργούν ως «λέξεις», ενώ η κίνηση της κάμερας αποκαλύπτει τη δράση, με τρόπο ανάλογο των ρημάτων στον προφορικό και γραπτό λόγο (Richardson, 1969)

Όπως επισημαίνει ο Ντέιβιντ Λίντς:

Το σινεμά είναι μια γλώσσα από μόνο του. Και μ' αυτή τη γλώσσα μπορείς να πεις τόσα πράγματα, γιατί έχεις στα χέρια σου ένα σωρό εργαλεία: τον χρόνο και τις σκηνές που διαδέχονται η μια την άλλη, τον διάλογο, τη μουσική, τα ηχητικά εφέ. Κι έτσι, μπορείς να εκφράσεις ένα συναίσθημα ή μια σκέψη που δεν μπορούν να μεταφερθούν με άλλον τρόπο. Είναι ένα μαγικό μέσο (Lynch, 2021, σ. 27).

Ο κινηματογράφος, επομένως, βασίζει τη δομή της αφήγησής του στον χώρο, αξιοποιώντας την κινητικότητα της κάμερας αλλά και την τεχνική του μοντάζ. Μέσω αυτής, ο δημιουργός μπορεί να κατασκευάσει τον «φιλμικό χρόνο», συνδέοντας καρέ και πλάνα κατά βούληση. Έτσι, επιτυγχάνεται η απεικόνιση της μετάβασης από έναν χώρο σε έναν άλλο, καθώς και η αναπαράσταση του περάσματος του χρόνου. Αντίθετα, ένα λογοτεχνικό έργο αντλεί την μορφή και το σχήμα του από τον χειρισμό του χρόνου. Η αφήγηση μπορεί να εναλλάσσεται ελεύθερα ανάμεσα στο παρελθόν, το παρόν και το μέλλον, με όποια σειρά επιλέξει ο αφηγητής, χωρίς κανένα φυσικό περιορισμό. Η αίσθηση του χώρου, επομένως, δίνεται στον αναγνώστη μέσα από αυτή την ακριβώς ελεύθερη ροή στον χρόνο (Bluestone, 1966). Για τον λόγο αυτό, η σημαντικότερη ίσως δυνατότητα του κινηματογράφου έγκειται στην αποτύπωση του πραγματικού χρόνου: ενός γεγονότος, ενός αντικειμένου ή ενός ανθρώπου που κινείται στον χώρο.

Ο κινηματογράφος διακρίνεται, επομένως, από τη λογοτεχνία (αλλά και από τις υπόλοιπες τέχνες), καθώς προσφέρει στον δημιουργό τη μοναδική δυνατότητα να «σμιλεύει τον χρόνο» (Ταρκόφσκι, 1987). Ο κινηματογραφιστής μπορεί να τον τιθασέψει, να τον εγκλωβίσει αρχικά μέσα στην εικόνα και στη συνέχεια να αφαιρέσει ή να τροποποιήσει ελεύθερα κάθε τι περιττό. Έχει την ελευθερία να επιλέξει και να ενώσει μόνο εκείνα τα κομμάτια που θα συνθέσουν μια ολοκληρωμένη αφήγηση, τοποθετώντας τα σε διαδοχική σειρά, ώστε να αναδημιουργήσει τη ροή και την ουσία της ίδιας της ζωής.

Δεν επαρκεί, επομένως, να οριστεί ο κινηματογράφος απλώς ως σύνθεση επιμέρους τεχνών. Είναι, πάνω απ' όλα, μια ξεχωριστή, ζωντανή εμπειρία. Το πλέον καθοριστικό στοιχείο στον



κινηματογράφος είναι η δύναμη της παρατήρησης και οι ίδιες οι εικόνες. Αυτές, με την ακρίβεια, τη σαφήνεια, την πληρότητα και, τελικά, τη ζωντάνια του περιεχομένου τους, είναι εκείνες που προκαλούν τη συγκίνηση των θεατών (Ταρκόφσκι, 1987).

Αυτή είναι και η μεγαλύτερη διαφορά ανάμεσα στη λογοτεχνία και τον κινηματογράφο: ο κινηματογράφος είναι υπαρκτός, αληθινός, ενώ η λογοτεχνία ανήκει στη σφαίρα του φανταστικού (Καραπάνου, 1990). Ο αναγνώστης ενός μυθιστορήματος έχει τη δυνατότητα να φανταστεί και να πλάσει τις λεπτομέρειες των τόπων, των αντικειμένων, των προσώπων, των κινήσεων και των εκφράσεών τους όπως εκείνος επιθυμεί. Οι λέξεις αποτελούν το μέσο που του μεταφέρει όχι μόνο τις πληροφορίες για τους χαρακτήρες και τα γεγονότα της ιστορίας, αλλά και τους βαθύτερους συμβολισμούς, τους οποίους οφείλει να ερμηνεύσει, συμμετέχοντας ενεργά στη διαδικασία ανάγνωσης και παραγωγής νοήματος (Seeger, 1992) (Βασιλικός, 1990). Επιπλέον, ο αναγνώστης μπορεί να διαβάσει ένα λογοτεχνικό έργο με δικούς του ρυθμούς και χωρίς περιορισμό στον χώρο (Seeger, 1992) (Μαρκετάκη, 1990).

Αντίθετα, ο κινηματογράφος προσφέρει στον θεατή εικόνες που φτάνουν άμεσα στην αντίληψή του και του «επιβάλλονται», περιορίζοντας τη δημιουργική συμμετοχή του στα γεγονότα που διαδραματίζονται στην οθόνη. Οι φαντασιώσεις του θεατή βασίζονται αποκλειστικά σε αυτό που βλέπει (Μαρκετάκη, 1990) (Καραπάνου, 1990). Για τον λόγο αυτό, σε μια ταινία -σε αντίθεση με το μυθιστόρημα- το θέμα ενισχύει και στηρίζει την ίδια την ιστορία (Seeger, 1992). Οι θεατές, μάλιστα, συλλογίζονται το νόημα της ιστορίας καθώς αποχωρούν από τις ειδικά διαμορφωμένες αίθουσες μετά το τέλος της προβολής (Κεχαγιάς, 1997).

Ίσως το γεγονός ότι ο κινηματογράφος αποτελεί μια σχετικά πρόσφατη τέχνη, η οποία στηρίζεται κατά κύριο λόγο στην εικόνα, έχει οδηγήσει συχνά στην αντίληψη ότι είναι μια τέχνη υποδεέστερη της λογοτεχνίας. Η λογοτεχνία, χρησιμοποιώντας τον λόγο ως κύριο εκφραστικό μέσο, δίνει στον αναγνώστη τη δυνατότητα να εμβαθύνει σε ιδέες και νοήματα, τα οποία πιθανώς να μην μπορούν να αποδοθούν με την ίδια ένταση μέσω του διαλόγου και της εικόνας (Harrison, 2005). Έχει υποστηριχθεί, επίσης, ότι ο κινηματογράφος αδυνατεί, μέσω της εικόνας, να αποδώσει τις σκέψεις, τα όνειρα και τις μνήμες των ηρώων, περιορισμός που τον καθιστά υστερότερο της λογοτεχνίας και του γραπτού λόγου (Bluestone, 1966).

Μάλιστα, πολλοί κινηματογραφιστές στράφηκαν προς τον σύγχρονο «ποιητικό κινηματογράφο», έναν κινηματογράφο που απομακρύνεται από την αναφορική χρήση της γλώσσας και τη χρονική αλληλουχία των γεγονότων που χαρακτηρίζουν τον αφηγηματικό κινηματογράφο. Αντίθετα, εστιάζει αποκλειστικά στη χρήση συμβόλων και μεταφορών,

αποδίδοντας έμφαση όχι στη γραμμικότητα του χρόνου, στη δράση, τους χαρακτήρες ή την πλοκή, αλλά στη δημιουργία αισθητικών και συναισθηματικών εμπειριών. Αυτές οι εμπειρίες εκφράζουν υποσυνείδητες επιθυμίες και απελευθερώνουν, τελικά, τον θεατή.

Ο ποιητικός κινηματογράφος, αποκομμένος από την οικεία πραγματικότητα, θεωρείται ότι προσεγγίζει τη φύση του ονείρου, καθώς δημιουργεί για τον θεατή μια εσωτερική, συναισθηματική και εγκεφαλική εμπειρία. Αυτός ο «ονειρικός κόσμος» συνδυάζει το παράλογο με το πραγματικό, οδηγώντας τον θεατή σε μια βαθύτερη σύνδεση με τα βιώματά του (Αγγελίδη, 2001).

Και ενώ ο στόχος είναι πιθανόν να «σωθεί» ο κινηματογράφος μέσω της υποταγής της εικόνας σε έναν λόγο πιο «πνευματικό» (Σεφέρης, 1986), η ίδια η γλώσσα του κινηματογράφου, η «γραπτή γλώσσα της πραγματικότητας», ο ρεαλισμός και η αληθοφάνεια στην αποτύπωση της εμπειρίας, δεν περιορίζεται απλώς στην παρουσίαση της πραγματικότητας στα μάτια του θεατή. Αντίθετα, καθρεφτίζει «αυτό που θα μπορούσε να είναι», δίνοντάς του την ευκαιρία να συλλογιστεί συνειδητά πάνω στα πράγματα και, ενδεχομένως, να αλλάξει τον τρόπο με τον οποίο αντικρίζει τον κόσμο (Pasolini, 1990).

Η αποτύπωση του εσωτερικού κόσμου και των εσωτερικών συγκρούσεων βρίσκεται στο υποκείμενο, στο υπόρρητο δηλαδή κείμενο που καλείται να εντοπίσει ο ηθοποιός και να αποδώσει (McKee, 2021). Παράλληλα, η απεικόνιση ονειρικών καταστάσεων και του παραλόγου στον κινηματογράφο μπορεί να επιτευχθεί μέσω της ακρίβειας και της λεπτομερούς απεικόνισης πραγματικών στοιχείων, εμπλουτισμένων με παράγοντες ανοικείωσης, όπως περίεργοι και απροσδόκητοι συνδυασμοί εικόνων. Άλλωστε, ακόμη και τα όνειρα εγγράφονται στη μνήμη με ρεαλιστικό τρόπο, με κάθε λεπτομέρεια (Ταρκόφσκι, 1987). Η σύγκριση, επομένως, της λογοτεχνίας με τον κινηματογράφο δεν είναι δόκιμη, για έναν πολύ απλό λόγο: η ταινία είναι κάτι διαφορετικό από το βιβλίο (Κονδούρος, 1990).

Αυτή η ευρέως διαδεδομένη αντίληψη περί ανωτερότητας του λογοτεχνικού βιβλίου έναντι της κινηματογραφικής ταινίας οδήγησε συχνά τους δημιουργούς του κινηματογράφου στην προσαρμογή κλασικών μυθιστορημάτων μεγάλων συγγραφέων σε σενάρια, με στόχο την παραγωγή ταινιών υψηλού κύρους, οι οποίες θα αποσπάσουν την αναγνώριση τόσο του κοινού όσο και των κριτικών (Seeger, 1992) (Κακλαμανίδου, 2006). Ένας επιπλέον λόγος για τη συχνή διασκευή μυθιστορημάτων σε ταινίες είναι ότι η κινηματογραφική εμπειρία αποτελεί μια ιδιαίτερα δημοφιλή μορφή ψυχαγωγίας, η οποία ελκύει πλήθος θεατών. Οι παραγωγοί, θέλοντας να ελαχιστοποιήσουν τον οικονομικό κίνδυνο και να εξασφαλίσουν εμπορική επιτυχία, συχνά

επιλέγουν να επενδύσουν σε σενάρια βασισμένα σε ήδη αναγνωρίσιμα και αγαπημένα λογοτεχνικά έργα (Seger, 1992).

Η μεταφορά ενός δημοφιλούς μυθιστορήματος στη μεγάλη οθόνη εξασφαλίζει αυξημένες πιθανότητες εμπορικής απήχησης, καθώς η ταινία, ως προϊόν μιας καταναλωτικής κοινωνίας, βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στην αναγνωρισιμότητα του αρχικού υλικού. Έτσι, το έργο που θα μεταφερθεί σε σενάριο προσελκύει ένα σημαντικό ποσοστό αναγνωστών, ενώ ταυτόχρονα ενισχύει τη δυναμική για υψηλότερα χρηματικά κέρδη (Κακλαμανίδου, 2006) (Βαλτινός, 1990)

Για να αποκτήσει ένα κινηματογραφικό έργο δημοτικότητα και επιτυχία, είναι απαραίτητο οι θεατές να μπορούν να το παρακολουθούν απρόσκοπτα, χωρίς παρερμηνείες ή αμφιβολίες σχετικά με την κατανόησή του (Barthes, 2007). Όπως έχει ήδη αναφερθεί, τα λογοτεχνικά έργα μπορούν να προσφέρουν στον σεναριογράφο μια καλή ιστορία καθώς και πλήρως ανεπτυγμένους χαρακτήρες (Κακλαμανίδου, 2006). Ωστόσο, η διαδικασία της διασκευής συνεπάγεται τη μεταμόρφωση του αρχικού υλικού, καθώς αυτό μεταφέρεται από τη λογοτεχνική μορφή στη σεναριακή. Κατά τη μετατροπή ενός λογοτεχνικού έργου σε σενάριο, πρέπει να γίνουν συγκεκριμένες αλλαγές που αφορούν το θέμα, την έκταση, τη δομή, τους χαρακτήρες και τους διαλόγους, ώστε να ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις και τις ιδιαιτερότητες του σεναριακού λόγου (Seger, 1992).

Πρωταρχικά, η έκταση του λογοτεχνικού έργου πρέπει να προσαρμοστεί στις ανάγκες του σεναρίου. Το περιεχόμενο ενός σύντομου διηγήματος, για παράδειγμα, χρειάζεται να εμπλουτιστεί και να αναπτυχθεί, ενώ, αντίθετα, ένα μυθιστόρημα μεγάλης έκτασης απαιτεί συμπύκνωση και επιλογή των στοιχείων που θα διατηρηθούν κατά τη μεταγραφή του σε σενάριο. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι ο κινηματογράφος λειτουργεί με ταχύτερο ρυθμό από τη λογοτεχνία: οι πληροφορίες για τους χαρακτήρες, τα γεγονότα και τους τόπους μεταφέρονται στον θεατή άμεσα, μέσα σε λίγα δευτερόλεπτα. Στη λογοτεχνία, αντίθετα, ο αναγνώστης χρειάζεται να διαβάσει πολλές σελίδες για να αποκτήσει μια ολοκληρωμένη εικόνα της ιστορίας και των χαρακτήρων (Seger, 1992) (Winston, 1973).

Εκτός από τη μείωση της έκτασης του λογοτεχνικού κειμένου, απαιτούνται επιλογές και σε σχέση με το θέμα, τη δομή, αλλά και τους χαρακτήρες. Από τα διάφορα θέματα που αναπτύσσει το βιβλίο, ο σεναριογράφος καλείται να επιλέξει εκείνο που θα αναδείξει στο premise. Η επιλογή αυτή είναι απαραίτητη, καθώς η σαφήνεια και η καθαρότητα του νοήματος αποτελούν βασικά στοιχεία για την εμπορική επιτυχία μιας ταινίας (Seger, 1992).

Αντίστοιχα, ξεκάθαρη και απλή πρέπει να είναι και η δομή του σεναρίου. Ο κινηματογράφος είναι μια εμπειρία της «μιας φοράς»: ο θεατής δεν έχει τη δυνατότητα να επιστρέψει σε προηγούμενα σημεία της ταινίας για να λύσει απορίες που μπορεί να προκύψουν από μια περίπλοκη αφήγηση. Αυτό είναι ιδιαίτερα σημαντικό στις κινηματογραφικές αίθουσες, όπου η προβολή γίνεται συλλογικά και σε πραγματικό χρόνο (Κακλαμανίδου, 2006).

Όσον αφορά τους χαρακτήρες, ο σεναριογράφος θα επιλέξει έναν κεντρικό ήρωα, γύρω από τον οποίο θα χτιστεί η δράση και η πλοκή της ταινίας. Είναι πιθανό να αφαιρέσει δευτερεύοντες χαρακτήρες ή να προσθέσει νέους, φροντίζοντας πάντα να αποφεύγει τις διφορούμενες αποδόσεις. Οι χαρακτήρες πρέπει να είναι ξεκάθαροι, με την προσωπικότητά τους να αναδεικνύεται μέσα από τις πράξεις και τις ενέργειές τους.

Επιπλέον, οι διάλογοι του λογοτεχνικού έργου πρέπει να προσαρμοστούν ώστε να αποκτήσουν κινηματογραφική μορφή. Είναι απαραίτητο να απαλλαγούν από τη λογοτεχνικότητά τους, υιοθετώντας έναν πιο φυσικό και καθημερινό προφορικό τόνο. Για να επιτευχθεί αυτό, οι διάλογοι υπόκεινται σε περικοπές, με στόχο να γίνουν πιο σύντομοι, αλλά ταυτόχρονα να αποκτήσουν μεγαλύτερη πυκνότητα νοημάτων (Segar, 1992).

Τέλος, ορισμένοι διάλογοι, εκτενείς περιγραφές, καθώς και επεξηγήσεις, σχόλια και διευκρινίσεις που συναντάμε σε ένα λογοτεχνικό κείμενο, μετατρέπονται στο σενάριο σε οπτικές και ακουστικές εικόνες, οι οποίες «δείχνουν» χωρίς να «λένε». Αυτή είναι η βασική αρχή του «show, don't tell», που υπογραμμίζει τη σημασία του να μπορεί ο κινηματογραφιστής να αφηγηθεί ένα γεγονός, να αποδώσει ένα συναίσθημα, έναν διάλογο ή μία κατάσταση με οπτικά μέσα. Η κάμερα, ο ήχος, η μουσική, η σύνθεση των πλάνων, καθώς και οι εκφράσεις και οι κινήσεις των ηθοποιών, αναλαμβάνουν να μεταφέρουν την ουσία της αφήγησης (Τρυφώ, 1986). Ο David Lynch υποστηρίζει χαρακτηριστικά:

Η ταινία θα πρέπει να στέκεται από μόνη της... Ο κόσμος της ταινίας είναι επινοημένος, και στους ανθρώπους αρέσει ενίοτε να εισέρχονται σε αυτόν. Γι' αυτούς είναι ένας πραγματικός κόσμος... Πιστεύω ότι έχει μεγάλη σημασία να διατηρείται ανέπαφος ο κόσμος της ταινίας και να μη λέγονται πράγματα που θα μπορούσαν να χαλάσουν την κινηματογραφική εμπειρία (Lynch, 2021, σ. 29).

Αυτή η μέθοδος του κινηματογράφου δεν έχει αφήσει ανεπηρέαστο το σύγχρονο μοντέρνο

μυθιστόρημα, όπου ο αφηγητής υιοθετεί μια αντικειμενική στάση, περιοριζόμενος στην παρατήρηση και περιγραφή των γεγονότων, των χαρακτήρων και των διαλόγων, χωρίς να εκφράζει κρίσεις ή σχόλια. Αυτή η περιορισμένη οπτική γωνία του αφηγητή επιτρέπει στον αναγνώστη να εξαγάγει τα δικά του συμπεράσματα, βασιζόμενος στις ενέργειες και τα λόγια των ηρώων (McDougal, 1985).

Η τεχνική αυτή, που ονομάζεται εξωτερική εστίαση, επικεντρώνεται στην αντικειμενική παρουσίαση των γεγονότων, χωρίς εμβάθυνση στα συναισθήματα ή τον εσωτερικό κόσμο των χαρακτήρων. Τόσο στη λογοτεχνία όσο και στον κινηματογράφο, η εξωτερική εστίαση αποτελεί κεντρικό αφηγηματικό εργαλείο. Σύμφωνα με τη θεωρία της αφηγηματολογίας του Genette, τα είδη της εστίασης βρίσκουν εφαρμογή και στις δύο μορφές τέχνης.

Για παράδειγμα, στη μηδενική εστίαση, όπου ο αφηγητής είναι παντογνώστης και γνωρίζει περισσότερα από όλους τους χαρακτήρες, ο κινηματογράφος χρησιμοποιεί πανοραμικά πλάνα, τοποθετώντας την κάμερα στη θέση του «παντογνώστη αφηγητή». Αντίθετα, στην εσωτερική εστίαση, όπου η αφήγηση περιορίζεται στην οπτική γωνία ενός ή περισσότερων χαρακτήρων, ο κινηματογράφος αξιοποιεί «υποκειμενικά πλάνα» (point of view shots), όπου η κάμερα παρουσιάζει μόνο ό,τι βλέπει ο ήρωας. Συχνά, αυτή η τεχνική συνοδεύεται από «σχόλιο off» ενός χαρακτήρα ή από πιο σύνθετες μεθόδους, όπως το *mindscreen*, όπου στην οθόνη προβάλλονται «νοερές εικόνες» που απεικονίζουν φανταστικές, πνευματικές ή ονειρικές καταστάσεις του χαρακτήρα.

Οι κινηματογραφικοί αφηγητές, όπως και οι λογοτεχνικοί, διακρίνονται σε εξωδιηγητικούς και ενδοδιηγητικούς. Ο εξωδιηγητικός αφηγητής τοποθετεί τον θεατή έξω από τα δρώμενα, χρησιμοποιώντας πανοραμικά πλάνα και σχολιασμούς, ενώ ο ενδοδιηγητικός τον τοποθετεί μέσα στα γεγονότα. Ο ενδοδιηγητικός αφηγητής μπορεί να είναι ομοδιηγητικός, δηλαδή να συμμετέχει στην ιστορία που αφηγείται, ή ετεροδιηγητικός, ο οποίος είναι μέρος της ιστορίας αλλά παραμένει έξω από τα γεγονότα.

Οι τεχνικές όπως το *voice-over* (όπου ακούγεται η φωνή ενός χαρακτήρα χωρίς να εμφανίζεται στην οθόνη), οι υποκειμενικές λήψεις, οι νοερές εικόνες και η εναλλαγή ανάμεσα στον χαρακτήρα που παρατηρεί και σε αυτό που παρατηρεί (*champ-contre-champ*) επιτρέπουν στον θεατή να εντοπίσει την αφηγηματική φωνή και να κατανοήσει βαθύτερα τη δράση (Κακλαμανίδου, 2006).

Η αφηγηματολογία παρέχει ένα ενιαίο πλαίσιο ανάλυσης, αποκαλύπτοντας τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν τα λογοτεχνικά και κινηματογραφικά έργα. Αυτό επιτρέπει στους μελετητές να εξετάζουν τις ιστορίες με έναν ενιαίο τρόπο, υπερβαίνοντας την παραδοσιακή αντίληψη ότι η ταινία πρέπει να μένει πιστή στο περιεχόμενο του βιβλίου. Αντίθετα, η ανάλυση επικεντρώνεται στο πώς παρουσιάζονται τα ίδια ή παρόμοια αφηγηματικά στοιχεία στα δύο αυτά διαφορετικά μέσα.

Η συγκριτική μελέτη μεταξύ λογοτεχνίας και κινηματογράφου επιτρέπει την κατανόηση των στρατηγικών που εφαρμόζονται σε κάθε μέσο και βοηθά στην αποσαφήνιση των αναγκών μετατροπών κατά τη μεταγραφή από το ένα είδος στο άλλο. Οι διαφορές στη μορφή και στη φύση των δύο μέσων – όπως η χρήση της γλώσσας στη λογοτεχνία έναντι της οπτικοακουστικής αφήγησης στον κινηματογράφο – δημιουργούν την ανάγκη προσαρμογής των αφηγηματικών στοιχείων για να εξυπηρετήσουν τις απαιτήσεις του νέου μέσου. Μελετώντας αυτές τις στρατηγικές, οι ερευνητές μπορούν να εμβαθύνουν στη σύνθεση και δομή των έργων, κατανοώντας όχι μόνο τις διαφορές αλλά και τις δυνατότητες που προσφέρει κάθε μέσο στην απόδοση της αφήγησης (Κακλαμανίδου, 2006).

Η διασκευή ενός έργου μπορεί να θεωρηθεί ως μια μορφή «μετάφρασης» ή «μεταγραφής» από το ένα μέσο στο άλλο, και όχι ως επιβολή του ενός είδους πάνω στο άλλο. Στην πραγματικότητα, η διασκευή οδηγεί στη δημιουργία ενός νέου και αυθεντικού σεναρίου. Η πιστότητα στο λογοτεχνικό πρότυπο δεν είναι απαραίτητη παρά μόνο στην ευρύτερη ιδέα που αυτό αναπτύσσει (Field, 1986).

Ο στόχος δεν είναι απλώς η διασκευή, αλλά η «αναδημιουργία». Αυτό συνεπάγεται τη συγγραφή νέων σκηνών και σεκάνς που, αν και μπορεί να μην ανήκουν στο πρωτότυπο έργο, παραμένουν πιστές στο πνεύμα και την ουσία του (McKee, 2021). Σύμφωνα με τον Βάγκνερ, υπάρχουν τρεις κατηγορίες διασκευών: αρχικά, στις περιπτώσεις της *Αναλογίας* (Analogy), το αρχικό έργο είναι σχεδόν αγνώριστο, αφού διατηρούνται μόνο βασικά θέματα ή στοιχεία των χαρακτήρων. Στην περίπτωση του *Σχολίου* (Commentary), οι αλλαγές αφορούν χρονικά ή γεωγραφικά πλαίσια και συχνά παρουσιάζεται ένα διαφορετικό τέλος, προσαρμοσμένο στις προτιμήσεις του κινηματογραφικού κοινού. Τέλος, στην περίπτωση της *Μετάθεσης* (Transposition), ανήκουν οι διασκευές που παραμένουν πολύ κοντά στο λογοτεχνικό έργο, με ελάχιστες παρεμβάσεις (Wagner, 1975).

## 1.6 ΔΙΑΣΚΕΥΕΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΗΣ ΜΑΡΓΚΕΡΙΤ ΝΤΥΡΑΣ

Για τη Μαργκερίτ Ντυράς, «το σινεμά είναι η τέχνη της ερωτικής αιχμαλώτισης». Το «στυλό-κάμερα» της Ντυράς αιχμαλωτίζει τη Μαρία, την πρωταγωνίστρια του μυθιστορηματός της *Δέκα και μισή βράδυ καλοκαίρι*, και τη μεταφέρει στη μεγάλη οθόνη. Η ηρωίδα παίρνει σάρκα και οστά στο πρόσωπο της Μελίνας Μερκούρη, την οποία η Ντυράς θεωρούσε ιδανική για τον ρόλο: «Νομίζω, είμαι μάλιστα σίγουρη, πως είναι ζωντανή, με την ψυχή και το σώμα της» (Αντλέρ, 2004). Η μεταφορά αυτή αποτελεί κατά κύριο λόγο μια πιστή διασκευή του λογοτεχνικού έργου, σε σκηνοθεσία του Ζυλ Ντασσέν (1966). Ωστόσο, παρά την επιτυχία της ταινίας, το εγχείρημα δέχτηκε και κακές κριτικές. Η Ντυράς κατηγορήθηκε πως, ως σεναριογράφος, μετέτρεψε το βιβλίο της σε «χυδαίο μελόδραμα» προκειμένου να προσαρμοστεί στις απαιτήσεις της κινηματογραφικής μορφής (Αντλέρ, 2004).

Πιστή φαίνεται να είναι και η διασκευή του *Εραστή* από τον Ζαν-Ζακ Αννώ, ο οποίος αρχικά ανέθεσε τη μεταγραφή στην ίδια τη Μαργκερίτ Ντυράς. Ωστόσο, η Ντυράς βρέθηκε αντιμέτωπη με έντονα συναισθηματικά εμπόδια κατά τη συγγραφή του σεναρίου. Δυσκολεύτηκε να διαβάσει ψύχραιμα το ίδιο της το βιβλίο και να αποφασίσει ποιο θα ήταν το κεντρικό θέμα της ταινίας: η ιστορία της οικογένειάς της ή η ερωτική της σχέση με τον Κινέζο εραστή.

Στην προσπάθειά της να απαντήσει στο δίλημμα, κατέφυγε σε μια μη γραμμική αφήγηση, μέσα από την οποία ανέδειξε το θέμα της γραφής. Η Ντυράς εστίασε στον τρόπο με τον οποίο η ερωτική της ιστορία με τον Κινέζο οδήγησε τη νεαρή «μικρή λευκή» στη συγγραφή. Ωστόσο, ο Ζαν-Ζακ Αννώ είχε διαφορετικό όραμα για την ταινία: ήθελε να εστιάσει αποκλειστικά στον έρωτα της φτωχής λευκής έφηβης με τον πλούσιο Κινέζο στις αποικίες της Ινδοκίνας.

Τελικά, ο Αννώ προχώρησε στη μεταγραφή μόνος του, σε συνεργασία με τον σεναριογράφο Ζεράρ Μπρας. Το σενάριο βασίστηκε στο βιβλίο της Ντυράς, στο αρχικό σενάριο που είχε γράψει η ίδια, αλλά και στις προσωπικές της εξιστορήσεις. Η τελική αφήγηση ακολούθησε γραμμική δομή, εστιάζοντας στο ταξίδι της μικρής λευκής στον ποταμό Μεκόνγκ – έναν συμβολικό διάπλου από την παιδική ηλικία στην ενηλικίωση, την ανακάλυψη της ηδονής και την αυτογνωσία (Αντλέρ, 2004).

Ένα σημαντικό στοιχείο που αποδεικνύει τη στενή σχέση της διασκευής με το πρωτότυπο είναι η χρήση του *voice-over* στην ταινία. Καθ' όλη τη διάρκειά της, μια γυναικεία φωνή – την οποία ο θεατής ταυτίζει με την ίδια τη συγγραφέα – αφηγείται σε πρώτο ενικό πρόσωπο την

προσωπική ιστορία της, την ιστορία της μικρής λευκής και του Κινέζου εραστή, η οποία εκτυλίσσεται στο παρελθόν παράλληλα με τις εικόνες.

Η αφήγηση αυτή αντλείται αυτούσια από αποσπάσματα του βιβλίου της Ντυράς και μάλιστα η ταινία ξεκινάει με τη γνωστή, εναρκτήρια φράση του έργου: «Πολύ νωρίς στη ζωή μου ήταν πολύ αργά» (Duras, 2017). Η τεχνική της πρωτοπρόσωπης αφήγησης στην ταινία όχι μόνο ενισχύει τον συσχετισμό της οπτικοακουστικής μεταφοράς με το πρωτότυπο κείμενο, αλλά αποτελεί και μία από τις πιο χαρακτηριστικές κινηματογραφικές μεθόδους. Παράλληλα, εξυπηρετεί την παρουσίαση πληροφοριών και ενισχύει την αίσθηση της χρονικής διαδοχής (Kozloff, 1988).

Παρόλα αυτά, η Μαργκερίτ Ντυράς αναγκάστηκε να παραδεχθεί ότι η δική της διασκευή δεν βασιζόταν πιστά στο βιβλίο *Ο Εραστής*. Εξαιτίας αυτής της απόκλισης, αποσύρθηκε από τη διαδικασία της μεταγραφής σε σενάριο, αλλά και από τη συνολική παραγωγή της ταινίας. Το έργο του Ζαν-Ζακ Αννώ κατέληξε να γνωρίσει μεγάλη παγκόσμια επιτυχία, αν και η Ντυράς δήλωσε πως δεν αποπειράθηκε ποτέ να το παρακολουθήσει (Αντλέρ, 2004).

Μια ακόμη διασκευή έργου της Μαργκερίτ Ντυράς που γνώρισε μεγάλη επιτυχία, αλλά άφησε ανικανοποίητη την ίδια τη συγγραφέα, είναι το *Moderato Cantabile*. Η ταινία βασίστηκε στο ομώνυμο μυθιστόρημά της και σκηνοθετήθηκε από τον Πίτερ Μπρουκ το 1960. Το σενάριο γράφτηκε από κοινού από τη Ντυράς και τον Ζεράρ Ζαρλό, ωστόσο κατά τη μεταγραφή του λογοτεχνικού έργου σε σενάριο πραγματοποιήθηκαν σημαντικές αλλαγές.

Αρχικά, η χρονική διάρκεια της ιστορίας περιορίστηκε σε πέντε ημέρες, ώστε να αποκτήσει «χρονική ενότητα». Παράλληλα, η δράση τοποθετήθηκε στην πόλη Μπλάιγ, που επελέγη ως τοποθεσία λόγω της μεγάλης προκυμαίας της, η οποία ταίριαζε σκηνογραφικά στη διασκευή. Επιπλέον, επινοήθηκε μια νέα ιστορία και ταυτότητα για τη γυναίκα που δολοφονείται στην αρχή της ταινίας από τον εραστή της, με στόχο να δημιουργηθεί μια πιο σαφής σύνδεση με την πρωταγωνίστρια Άννα Ντεμπαρέντ, την οποία υποδύθηκε η εξαιρετική Ζαν Μορώ.

Ωστόσο, η κινηματογραφική Άννα παρουσιάζεται διαφορετική από τη γλυκιά και αθώα ηρωίδα του μυθιστορήματος. Στην ταινία, είναι μια παντρεμένη γυναίκα που κυνηγά τους άντρες με έναν σχεδόν αρπακτικό τρόπο, αναδεικνύοντας μια «αγριότητα της θηλυκότητας» που διαφοροποιεί την ταινία από το λογοτεχνικό έργο (Αντλέρ, 2004).

Το τέλος της ταινίας επίσης διαφέρει σημαντικά από εκείνο του μυθιστορήματος. Στο βιβλίο, η Άννα φεύγει από το καφενείο, αφήνοντας πίσω της τον Σωβέν (Ντυράς, 2017). Στην ταινία,



ωστόσο, μετά από πολλές διαφορετικές εκδοχές που εξετάστηκαν, προκρίθηκε μια εκδοχή που αναδεικνύει την κυκλική δομή της ιστορίας. Ο Σωβέν φεύγει, εγκαταλείποντας την Άννα, η οποία ουρλιάζει από τον πόνο της εγκατάλειψης, μόνη στο καφενείο. Το ουρλιαχτό της Άννας αντικατοπτρίζει το ουρλιαχτό της γυναίκας που δολοφονήθηκε στην αρχή της ταινίας. Με αυτόν τον τρόπο, η ταινία ολοκληρώνεται κυκλικά, αναδεικνύοντας την Άννα ως μια γυναίκα που υποφέρει επειδή «απορρίπτει τις συμβάσεις που επιβάλλει η θέση της ως παντρεμένης γυναίκας» (Αντλέρ, 2004).

Η Ντυράς αργότερα θα κατηγορήσει την ταινία, χαρακτηρίζοντας τη συνεργασία της με τον Ζεράρ Ζαρλό για το σενάριο ως αποτυχημένη: «Το σενάριο που έγινε με τον Ζεράρ Ζαρλό ήταν κακό, ψεύτικο, όπως και η σκηνοθεσία του Πήτερ Μπρουκ» (Ντυράς, 1992, σ. 46). Θεώρησε ότι το αποτέλεσμα ήταν επιφανειακό και επιτηδευμένο, δηλώνοντας πως, αν είχε την ευκαιρία, θα ξαναγύριζε την ταινία «χωρίς σενάριο, με το βιβλίο μόνο» (Ντυράς, 1992).

Οι δυσκολίες στην προσαρμογή του *Moderato Cantabile* ήταν μεγάλες, καθώς οι ιστορίες της Ντυράς συχνά στέκονται μετέωρες, αφήνοντας τη δράση στο περιθώριο. Αυτό το στοιχείο, που είναι καθοριστικό για τη λογοτεχνική της ταυτότητα, έρχεται σε σύγκρουση με την ανάγκη του κινηματογράφου για δράση. Η Ντυράς δεν εστιάζει τόσο στα γεγονότα, αλλά στην ατμόσφαιρα και στην ένταση μιας οριακής κατάστασης, όπου δυνητικά όλα θα μπορούσαν να συμβούν, χωρίς τελικά να συμβαίνει τίποτα. Όπως έχει ειπωθεί για το *Moderato Cantabile*, πρόκειται για «μια ιστορία που δεν είναι ιστορία» (Ντυράς, 2013).

Φαίνεται, λοιπόν, ότι «η αναμονή και ο εκμηδενισμός» είναι τα βασικά λογοτεχνικά θέματα της Ντυράς, και για να τα διατηρήσει ζωντανά στις κινηματογραφικές διασκευές, αποφάσισε να αναλάβει η ίδια τη μεταγραφή των έργων της. Από εκεί και έπειτα, η Ντυράς ξεκίνησε να διασκευάζει τα βιβλία της σε σενάρια και να τα σκηνοθετεί η ίδια, αναζητώντας μια πιο αυθεντική προσέγγιση στα έργα της (Αντλέρ, 2004).

Η Ντυράς επιθυμεί «τα γραπτά της να συνδεθούν με εικόνες» (Ντυράς, 1992). Επιπλέον, ο κινηματογράφος, με τον συλλογικό του χαρακτήρα, τη βοηθά να ξεφύγει από τη μοναξιά της συγγραφής. Ωστόσο, ο βαθύτερος λόγος για τον οποίο αποφασίζει να διασκευάζει η ίδια τα έργα της είναι η πεποίθησή της ότι οι προηγούμενες διασκευές των βιβλίων της ακολουθούσαν «ρεαλιστικά μοντέλα αναπαράστασης», τα οποία πρόδιδαν το πνεύμα αυτών των έργων.

Αντίθετα, οι δικές της μεταγραφές στοχεύουν στη διάσπαση της αφήγησης και στην αποδόμηση του τρόπου αναπαράστασης των χαρακτήρων. Μέσω αυτής της προσέγγισης, επιδιώκει τη ρήξη

με τις συμβάσεις του δυτικού κινηματογράφου και την απομάκρυνση από τις πατριαρχικές δομές που διατρέχουν τόσο την παραδοσιακή αφήγηση όσο και την κινηματογραφική παραγωγή (Royer, 2019).

Η Ντυράς πιστεύει πως από τον σύγχρονο κινηματογράφο απουσιάζει «αυτό το συναίσθημα της πρώτης φοράς, της πρώτης αγάπης». Κατά τη γνώμη της, ο κινηματογράφος έχει χάσει τη μαγεία του εξαιτίας της ομοιομορφίας των εμπορικών ταινιών: «είναι πως τριγυρνάς από τη μια ταινία στην άλλη, χωρίς να αντιληφθείς τη διαφορά τους. Οι άνθρωποι αγκαλιάζονται με τον ίδιο τρόπο, τα κορμιά έχουν την ίδια γύμνια, οι ίδιες ιστορίες πάντα» (Ντυράς, 1986β, σ. 39).

Η Ντυράς επιθυμεί να διαλύσει, να καταστρέψει. Το 1969 σκηνοθετεί την πρώτη της ταινία, διασκευάζοντας το λογοτεχνικό της έργο *Destroy, she said* (Duras, 1970). Πρόκειται για ένα κείμενο που μπορεί να διαβαστεί ταυτόχρονα ως βιβλίο, θεατρικό και σενάριο (Hill, 2006). Το έργο αυτό απαιτεί «ανάγνωση ριζικά απομακρυσμένη από τη δική μας φτωχή τάση προς την αναφορά και την εξήγηση» (Αντλέρ, 2004), και καθρεφτίζει αυτό που η Ντυράς επιδίωκε σχεδόν εμμονικά: την καταστροφή της ίδιας της γραφής.

Ο κινηματογράφος της έδωσε τη δυνατότητα να πειραματιστεί με την αποδόμηση του κειμένου, του νοήματος, των χαρακτήρων και της πλοκής. Η ταινία *Destroy, she said*, αν και αποτελεί διασκευή πιστή στο αρχικό κείμενο, είναι ριζοσπαστική λόγω της ελλειπτικότητας και αποσπασματικότητας των διαλόγων, των μεγάλων παύσεων και σιωπών, και της απουσίας γραμμικής αφήγησης και πλοκής (Royer, 2019). Στο βιβλίο *Destroy, she said* το οποίο η Ντυράς χρησιμοποίησε ως προτότυπο του σεναρίου της για την ομώνυμη ταινία, γράφει:

“I don’t understand...” Elisabeth says, “but...”

“It’ll happen other times,” Alissa says, “later. And it won’t be you or them. Pay no attention to what I say.”

“Stein says you’re insane,” Elisabeth says.

“Stein will say anything.”

Alissa laughs. She turns back into the room and comes over.

“The only thing that will ever have happened to you...” she says.

“Is you,” Elisabeth says. “You, Alissa.”

“Wrong again,” Alissa says. “But let’s go down.” (Duras, 1970, p. 65)

Η Ντυράς, μέσα από την ταινία αυτή, επαναπροσδιορίζει τα όρια της γραφής και της κινηματογραφικής αφήγησης, μετατρέποντας το έργο της σε μια μοναδική εμπειρία

αποδόμησης. Μάλιστα, η ταινία *Destroy, she said* είναι εμπνευσμένη από τα γεγονότα του Μάη του 1968, τα οποία η Μαργκερίτ Ντυράς ερμήνευσε ως απόπειρα καταστροφής και αποδόμησης της παραδοσιακής τάξης και των καταπιεστικών πατριαρχικών μοντέλων εξουσίας του Δυτικού κόσμου (Royer, 2019).

Επηρεασμένη από το φεμινιστικό κίνημα, η ταινία υιοθετεί ιδέες που προέρχονται από τις θεωρίες της Ιριγκαράν, της Σιζού και της Κριστέβα για τη σεξουαλική διαφορά (Hill, 2006). Οι θεωρίες αυτές δεν περιορίζονται μόνο στην ανάδειξη της θηλυκής υποκειμενικότητας σε αντιπαράθεση με την αντρική, αλλά προτείνουν νέες μορφές έκφρασης, καλώντας τις γυναίκες να δημιουργήσουν μια γλώσσα που βασίζεται σε αποδομημένες δομές, μακριά από τις πατριαρχικές αφηγήσεις που εκφράζουν αποκλειστικά την αντρική οπτική.

Σύμφωνα με τη Σιζού, η έννοια της *écriture féminine* (θηλυκή γραφή) αναφέρεται σε μια μορφή γραφής που πηγάζει από το σώμα και την αισθητηριακή εμπειρία των γυναικών. Όπως υποστηρίζει, «οι γυναίκες πρέπει να γράφουν μέσω των σωμάτων τους», αναπτύσσοντας μια γραφή που αμφισβητεί τους κανόνες και τους περιορισμούς της παραδοσιακής λογικής, με το σώμα να γίνεται το πρωταρχικό μέσο έκφρασης της θηλυκότητας (Barry, 2013). Η θηλυκή γραφή, αντίθετα με την αντρική που βασίζεται στη λογική, πηγάζει από το ασυνείδητο, έναν χώρο όπου κατοικούν οι αισθήσεις, οι επιθυμίες και οι μύχιες εμπειρίες.

Η Ντυράς φαίνεται να συντάσσεται με αυτές τις ιδέες, υποστηρίζοντας πως η γυναικεία δημιουργικότητα αναδύεται από αυτό που ονομάζει «εσώτερο σκότος», έναν μυστηριώδη και προ-συμβολικό χώρο (Royer, 2019). Η ίδια αναφέρει:

Αυτό δηλαδή που έχουμε όλοι μέσα μας και το οποίο δεν μπορεί να βγει, να κυλίσει προς τα έξω, παρά μονάχα μέσω του λόγου. Ο συγγραφέας το έχει αγγίξει... Ο κινηματογράφος δεν μιλάει με την έννοια που μιλάει ο γραπτός λόγος. Ο κινηματογράφος επαναφέρει τον λόγο πίσω στην πρωταρχική σιωπή του (Ντυράς, 1992, σ. 105).

Σημαντική είναι η συμβολή της Τζούλια Κριστέβα, η οποία εισάγει την έννοια του *σημειωτικού*, τη διάσταση της γλώσσας που προηγείται της ένταξης του ατόμου στο συμβολικό στάδιο – το στάδιο της κοινωνίας και του πατριαρχικού λόγου, όπως αυτό ορίζεται από τον Λακάν. Το σημειωτικό αναφέρεται στην προ-λεκτική γλώσσα του παιδιού, στη φάση του φαντασιακού, πριν το παιδί αποχωριστεί τη μητέρα του και ενταχθεί στον κόσμο των πατέρων (Barry, 2013).

Σύμφωνα με την Κριστέβα, οι γυναίκες μπορούν να αμφισβητήσουν τις πατριαρχικές δομές εντάσσοντας το σημειωτικό στοιχείο στη γλώσσα και την τέχνη.

Η Ντυράς φαίνεται να ενστερνίζεται αυτές τις ιδέες, γεγονός που αντικατοπτρίζεται στις κινηματογραφικές της δημιουργίες. Το 1975 διασκευάζει τον *Υποπρόξενο* και δημιουργεί την ταινία *India Song*, η οποία διαφοροποιείται σημαντικά από το πρωτότυπο έργο. Σε αυτή την ταινία, η Ντυράς καταφέρνει να εκφράσει τη θηλυκή υποκειμενικότητα, υπονομεύοντας την αληθοφάνεια της αφήγησης μέσω καινοτόμων τεχνικών, όπως η κατάργηση της γραμμικότητας και της πλοκής, ρευστότητα των χαρακτήρων, η ελλειπτική αφήγηση μέσω φωνών εκτός οθόνης και η διάσπαση της ενότητας ήχου και εικόνας (Royer, 2019).

Η Αν Μαρί Στρέτερ, η πρωταγωνίστρια της *India Song*, ενσαρκώνει την καταπιεσμένη θηλυκότητα σε έναν ανδροκρατούμενο κόσμο. Η επιθυμία της είναι σιωπηλή, ανεκπλήρωτη και καθηλωμένη, καθιστώντας την ένα σύμβολο θηλυκής υποταγής που ταυτόχρονα υπονομεύει τις κοινωνικές προσδοκίες (Royer, 2019). Η Μαργκερίτ Ντυράς, αν και αναγνωρίζει την ανάγκη για την απελευθέρωση της γυναίκας, αποστασιοποιείται από τις θέσεις του φεμινιστικού κινήματος της εποχής, το οποίο προβάλλει τη θηλυκότητα ως κοινωνική κατασκευή και διεκδικεί την ισότητα μεταξύ των φύλων.

Αντίθετα, η Ντυράς υιοθετεί μια περισσότερο ουσιοκρατική οπτική, που συνάδει με τη θεωρία της Τζούλιας Κριστέβα για τη θηλυκή γραφή (*écriture féminine*). Σύμφωνα με την Κριστέβα, οι γυναίκες πρέπει να «γράφουν μέσα από τα σώματά τους» (Barry, 2013), αναδεικνύοντας μια γλώσσα που αποτυπώνει την υποκειμενική εμπειρία και τη διαφορά μεταξύ των φύλων. Η Ντυράς φαίνεται να συμφωνεί με αυτή τη θέση, αναζητώντας τρόπους να αποδώσει την ουσία της θηλυκότητας μέσα από την τέχνη της.

Στο άρθρο του Ξαβιέ Γκωτιέ, η Ντυράς αναφέρει για τη γυναίκα:

Η γυναίκα είναι κυρίως ο εαυτός της όταν βρίσκεται εκτεθειμένη σε όλα – στην Καλκούτα, στη φτώχεια, στην πείνα, στον έρωτα, στην πορνεία, στον πόθο... Η πορνεία περνά μέσα της, όπως τα δάκρυα, η πείνα, ο πόθος. Είναι μια κενή μορφή, ένας δέκτης. Τα πράγματα εναποθέτονται πάνω της. Είναι αυτό που αποκαλώ η απελευθέρωση της Anne-Marie Stretter (Γκωτιέ, 1986, σ. 23).

Η πρωταγωνίστρια του *India Song* μπορεί να φαίνεται παθητική, αλλά η Ντυράς

επαναπροσδιορίζει αυτή την παθητικότητα ως μια μορφή δύναμης, μοναδικά γυναικείας. Την αποκαλεί «παθητική άρνηση», μια ανυπακοή που εκφράζεται μέσα από τη μη συμμετοχή στις κοινωνικές συμβάσεις και προσδοκίες:

Έχει σχέση με την άρνηση να παίζεις κάποιο ρόλο, ν' απαντήσεις, να μπεις στο παιχνίδι... Και για να είναι η τέλεια άρνηση, δεν πρέπει να χρησιμοποιηθούν τα ίδια όπλα... Πρόκειται για μια άρνηση, για μια ανταρσία της γυναίκας απέναντι σ' όλη την κοινωνία (Γκωτιέ, 1986, σ. 25).

Στο *India Song*, η παθητικότητα δεν περιορίζεται μόνο στην Αν Μαρί Στρέτερ, αλλά χαρακτηρίζει όλους τους χαρακτήρες. Οι ήρωες της ταινίας δεν μιλούν ποτέ στη διάρκεια της δράσης· οι κινήσεις τους είναι αργές και νωχελικές, δημιουργώντας μια αίσθηση στασιμότητας. Αυτή η σιωπή και η ακινησία της εικόνας έρχονται σε έντονη αντίθεση με τις φωνές που ακούγονται εκτός οθόνης. Οι φωνές αυτές, ανήκοντας σε ένα αφηρημένο, συλλογικό υποκείμενο, αντιπροσωπεύουν τον δυτικό πληθυσμό που καταπιέζει και αγνοεί τις αποικιοκρατούμενες μάζες (Royer, 2019).

Η Ντυράς αποδομεί τη λειτουργία της εικόνας, η οποία συνδέεται παραδοσιακά με το αντρικό βλέμμα (Lebeau, 2024). Η εικόνα από μόνη της αδυνατεί να μεταφέρει σαφή νοήματα, καθώς η Ντυράς επιλέγει να απομακρυνθεί από τη ρεαλιστική αναπαράσταση. Αντί για αυτό, ο θεατής βυθίζεται σε μια πολυαισθητηριακή εμπειρία, η οποία ενεργοποιεί τις αισθήσεις και προσεγγίζει το συναισθησιακό.

Ο κινηματογράφος της Ντυράς εμπλέκει τον θεατή με τρόπους που ξεπερνούν την οπτική αφήγηση. Οι αισθήσεις του διεγείρονται από χρώματα, ήχους, μυρωδιές και υφές: τη λεία επιφάνεια του γυμνού σώματος της Αν Μαρί Στρέτερ, το άγγιγμα των εραστών κατά τον χορό, το γλυκό τραγούδι της ζητιάνας και, πιο έντονα, τη σπαραχτική κραυγή του Υποπρόξενου.

Αυτή η κραυγή, που αποτελεί μία από τις πιο έντονες στιγμές της ταινίας, φέρει μια βαθιά υπαρξιακή ένταση. Ο Υποπρόξενος, ο οποίος είναι αποκλεισμένος από την κοινωνική ελίτ των αποικιοκρατών, εκφράζει την απόγνωση της απομόνωσης. Η κραυγή του ανακαλεί το πρώτο κλάμα του νεογέννητου, τον απόλυτο αποχωρισμό από το σώμα της μητέρας, ανακαλώντας την έννοια του σημειωτικού, όπως το περιέγραψε η Κριστέβα – μια προ-λεκτική, συναισθηματική και ασύνειδη εμπειρία (Royer, 2019).

Η Ντυράς, αναζητά μέσα στις αισθήσεις τις κρυμμένες μνήμες της παιδικής της ηλικίας και οδηγεί τον θεατή σε μια ελεύθερη, εντελώς προσωπική και σωματοποιημένη εμπειρία ανάμνησης. Η αποσύνδεση του ήχου από την εικόνα και οι φωνές εκτός πλάνου, που σχολιάζουν και αφηγούνται γεγονότα του παρελθόντος, συντελούν στη δημιουργία αυτής της μοναδικής κινηματογραφικής εμπειρίας. Μέσα από αυτήν την τεχνική, η Ντυράς εισάγει τον θεατή σε έναν κόσμο όπου ο χρόνος και η αφήγηση είναι κατακερματισμένα, επιτρέποντας στο κοινό να βιώσει μια προσωπική και βαθιά βιωματική ανάμνηση. Έτσι, ο κινηματογράφος της Ντυράς γυρίζει τον θεατή πίσω σε μια πρωταρχική κατάσταση παρόμοια με αυτή ενός νεογέννητου, που ακούει ήχους χωρίς να μπορεί να μπορεί να εντοπίσει την πηγή προέλευσής τους. Αυτό μπορεί να τρομάζει τον θεατή και να τον ενοχλεί, ταυτόχρονα όμως να τον γοητεύει με τον μυστηριώδη, υπνωτικό της χαρακτήρα, καλώντας τον σε μια ενσώματη και πολυαισθητηριακή εμπειρία που υπερβαίνει τη λογική κατανόηση (Royer, 2019). Όπως αναφέρει η Λεμπώ (2024), σύμφωνα με τον Κριστιάν Μετζ, «αυτό που χαρακτηρίζει τον κινηματογράφο δεν είναι το φανταστικό που μπορεί να τύχει να αναπαριστά, αλλά το γεγονός ότι είναι ο ίδιος φανταστικός εξαρχής» (Lebeau, 2024, p. 128).

## 2<sup>ο</sup> ΚΕΦΑΛΑΙΟ: «ΤΟ ΜΑΚΡΥ ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΗ ΜΟΝΑΞΙΑ ΤΗΣ ΛΟΛΑ ΣΤΑΙΝ»

### 2.1 ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ: ΤΟ ΕΡΓΟ

Για τη Ντυράς, το φαντασιακό του αναγνώστη, δηλαδή η επιθυμία του, απελευθερώνεται μονάχα μέσα από την απουσία, την έλλειψη και το κενό. Αυτό το κενό, στα κινηματογραφικά και λογοτεχνικά έργα της Ντυράς, σχετίζεται με την ελλειπτικότητα του λόγου, το μαύρο της οθόνης, τις σιωπές και τις διαλείψεις. Για τον Ζακ Λακάν, η έλλειψη και το κενό αποτελούν «την αφετηρία και το τέρμα κάθε ύπαρξης» και *Το μακρύ ταξίδι στη μοναξιά της Λόλα Στάιν* (Ντυράς, 1987) είναι ένα μυθιστόρημα που αφηγείται την ιστορία μιας γυναίκας, η ζωή της οποίας θα εξελιχθεί γύρω ακριβώς από αυτή την έλλειψη (Ντυράς, 2013).

Αφηγητής της ιστορίας είναι ο τριανταεξάχρονος γιατρός Ζακ Χολντ, ο οποίος εργάζεται εδώ και έναν χρόνο στο νοσοκομείο της (φανταστικής) πόλης Σ. Τάλα, στην υπηρεσία του γιατρού Πιερ Μπενιέ. Ο Ζακ Χολντ είναι επίσης ο εραστής της γυναίκας του Πιερ Μπενιέ, της Τατιάνας Καρλ, με την οποία συναντιέται κρυφά κάθε εβδομάδα σε ένα απομακρυσμένο ξενοδοχείο, στις παρυφές της πόλης. Ο Χολντ, ως οικογενειακός φίλος των Μπενιέ, τους επισκέπτεται συχνά και, κατά τη διάρκεια μιας επίσκεψης, βλέπει να καταφθάνει απρόσμενα στο σπίτι τους μια άγνωστη γυναίκα, την οποία η Τατιάνα αποκαλεί Λολ (Knuuttila, 2009).

Η Λολ Β. Στάιν είναι η παλιά σχολική φίλη της Τατιάνα, η οποία επέστρεψε στη Σ. Τάλα μαζί με τον σύζυγο και τις τρεις κόρες της, έπειτα από πολλά χρόνια απουσίας. Ο Ζακ Χολντ μαθαίνει—από μαρτυρίες της Τατιάνα, της μητέρας, του συζύγου και της υπηρέτριας της Λόλα—πως δέκα χρόνια νωρίτερα η Λολ είχε εγκαταλειφθεί από τον αρραβωνιαστικό της, τον Μάικλ Ρίτσαρντσον, σε έναν χορό, για μια άλλη, άγνωστη και μεγαλύτερης ηλικίας γυναίκα, την Αν Μαρί Στρέτερ. Η γυναίκα αυτή απορρόφησε, με την είσοδό της στον χορό, το βλέμμα και το ενδιαφέρον του Μάικλ Ρίτσαρντσον, και δεν σταμάτησαν να χορεύουν όλο το υπόλοιπο βράδυ μαζί, ώσπου αποχώρησαν παρέα τη στιγμή της χαραυγής, αφήνοντας τη Λολ πίσω και μόνη, σε μια κατάσταση «έκστασης» (Hill, 2006).

Η λέξη «έκσταση» αναφέρεται στον πρωτότυπο τίτλο, αλλά και στην αγγλική του μετάφραση: *Le Ravissement de Lol V. Stein (The Ravishing of Lol Stein)*. Ο όρος αυτός της «έκστασης» τίθεται στο κέντρο της ιστορίας και προσλαμβάνει διάφορα νοήματα. Η γαλλική λέξη

*ravissement* προέρχεται από το λατινικό απαρέμφοτο *rapere*, που σημαίνει «να αρπάξει».

Πράγματι, η άγνωστη γυναίκα που εμφανίζεται στον χορό «αρπάζει» τον αρραβωνιαστικό της Λόλα, ενώ η ίδια η Λολ, αργότερα, θα κλέψει τον εραστή της Τατιάνα, τον Ζακ Χόλντ.

Στα γαλλικά, όμως, η λέξη *ravissement* έχει ακόμα μία σημασία: «την ολοκληρωτική ή μερική απώλεια της επίγνωσης της εξωτερικής πραγματικότητας», και η εγκαταλελειμμένη Λολ βρίσκεται σε κατάσταση ακραίας ταραχής μετά την αντικατάστασή της και την αποχώρηση του ζευγαριού (Fleury, 2016). Τέλος, η ίδια λέξη αναφέρεται στο συναίσθημα της «εκστατικής χαράς» (Hill, 2006), ένα είδος «μυθικής έκστασης». Η αρπαγή του αρραβωνιαστικού της προκαλεί αρχικά ηδονή και απόλαυση (Fleury, 2016). Αυτό φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα του έργου: «Παραμόνευε [η Λολ] το γεγονός, επώαζε την απεραντοσύνη του, την ακρίβεια του ωρολογιακού μηχανισμού. Η Λολ δεν θα φαινόταν περισσότερο γοητευμένη ακόμα κι αν είχε η ίδια προξενήσει όχι μόνο την εμφάνισή του, αλλά και την αίσια έκβασή του» (Ντυράς, 1987, p. 13).

Η Λολ, αποκλεισμένη τελικά από τον ίδιο της τον εαυτό, βρίσκεται σε μια κατάσταση στα όρια της τρέλας (Hill, 2006). Δεν κατάφερε ποτέ να εξωτερικεύσει τη ζήλεια της, παραμένοντας απύσχα από τη θλίψη της. Η σιωπή της αποκαλύπτει, σύμφωνα με τον Χόλντ, ότι η Λολ δεν κατάφερε να βρει τις λέξεις για να διηγηθεί την ιστορία της εγκατάλειψής της. Η γλώσσα, για άλλη μια φορά, δεν αποτελεί το κατάλληλο μέσο έκφρασης του πόνου, ενός πόνου όμως που είναι άρρηκτα συνδεδεμένος με την απόλαυση και την ηδονή που προσφέρει στη Λολ.

Η στιγμή που η Στρέτερ φτάνει στον χορό, ντυμένη στα μαύρα και συνοδευόμενη από την κόρη της, σηματοδοτεί την αρχή της μεταμόρφωσης του Ρίτσαρντσον. Ο τελευταίος μαγεύεται από την εικόνα της άγνωστης γυναίκας και αναζητά με το βλέμμα του την άδεια της Λόλα. Εκείνη του χαμογελά, και ο Ρίτσαρντσον ζητά από τη Στρέτερ να χορέψουν.

Η Λολ παρατηρεί το ζευγάρι που χορεύει και αρχικά ταυτίζεται μαζί τους, με το αντικείμενο της ζήλιας της, με το σώμα της Αν Μαρί Στρέτερ (Glassman, 1991). Τους κοιτάζει με αγάπη: «Η Λολ τους κοίταζε. Μόνο μια γυναίκα ηλικιωμένη, με την καρδιά της ελεύθερη από κάθε δέσμευση, κοιτάει έτσι τα παιδιά της να απομακρύνονται. Έμοιαζε να τους αγαπάει» (Ντυράς, 1987, p. 13).

Όμως, καθώς το ζευγάρι συνεχίζει να χορεύει, η Λολ λησμονιέται. Τους κοιτάζει θαμπωμένη, και καθώς εκείνοι αδιαφορούν για την ύπαρξή της, η Λολ σταδιακά απεκδύεται τη συνείδησή



της. Σύμφωνα με τον Χόλντ, η Λολ χάνει την υπόστασή της και παύει να υπάρχει, καθώς γίνεται αόρατη σε αυτόν που αγαπά (Glassman, 1991).

Μόνο όταν η μητέρα της Λόλα εμφανιστεί στο καζίνο όπου διεξάγεται ο χορός, η Λολ αντιδρά με μια μικρή, θρηνητική κραυγή. Η εμφάνιση της μητέρας δεν είναι καθόλου τυχαία, καθώς είναι εκείνη που διαλύει την εικόνα του ευτυχισμένου ζευγαριού, την εικόνα του έρωτα, στην οποία η Λολ βλέπει την αντανάκλαση του δικού της έρωτα για τον Ρίτσαρντσον (Knuuttila, 2009). Γράφει η Ντυράς:

Μόλις η μάνα έφτασε την Λολ και την άγγιξε, η Λολ άφησε επιτέλους το τραπέζι. Εκείνη τη στιγμή άρχισε να καταλαβαίνει κάποιο τέλος να διαγράφεται, αλλά θολά, χωρίς να διακρίνει ακόμα το ακριβές περίγραμμά του. Η εικόνα της μάνας ανάμεσα στο ζευγάρι και σ' εκείνη ήταν το προμήνυμα. Την τράβηξε βίαια από το χέρι, σωριάστηκε στο πάτωμα. Το συναισθηματικό, μακρόσυρτο παράπονο σταμάτησε (Ντυράς, 1987, p. 17).

Μόλις το ζευγάρι χαθεί από τα μάτια τους, η Λολ λιποθυμά:

Πέρασαν από μπροστά της με χαμηλωμένα τα μάτια. Η Αν Μαρί Στρέτερ άρχισε να κατεβαίνει, και πίσω της εκείνος, ο Μάικλ Ρίτσαρντσον. Η Λολ τους ακολούθησε με το βλέμμα πέρα από τους κήπους. Όταν δεν μπορούσε πια να τους δει, σωριάστηκε χάμω, λιπόθυμη (Ντυράς, 1987, p. 18).

Η μητέρα της οδηγεί τη Λολ στο πατρικό της σπίτι. Μετά από ένα διάστημα, η Λολ γνωρίζει τον Ζαν Μπεντφόρ, με τον οποίο παντρεύεται. Μαζί μετακομίζουν στην Α. Μπριτζ, όπου ζουν φαινομενικά αρμονικά για δέκα χρόνια. Τελικά, επιστρέφουν στην Σ. Τάλα (Knuuttila, 2009).

Ο Χόλντ, από τη στιγμή της συνάντησής του με τη Λολ στο σπίτι της Τατιάνας και έπειτα, αναλαμβάνει τον ρόλο του θεραπευτή και προσπαθεί αρχικά να ανακαλύψει τα αίτια της σιωπής της Λολ, δηλαδή τα αίτια του τραύματος, τα οποία εντοπίζει στη σκηνή του χορού:

Θα την αναζητήσω, λοιπόν, εκεί όπου εγώ νομίζω πως πρέπει: από τη στιγμή που μου φαίνεται πως ξεκινά για να με γνωρίσει: ακριβώς τη στιγμή που οι τελευταίοι, δυο γυναίκες, μπαίνουν στην αίθουσα χορού του δημοτικού μεγάρου του Τ. Μπιτς (Ντυράς, 1987, p. 10).

Ο Χόλντ θα πραγματοποιήσει αυτό το περιπετειώδες ταξίδι στο παρελθόν, προσπαθώντας να αποκαταστήσει τα κενά, τακτοποιώντας τα γεγονότα και οργανώνοντας το παρελθόν, όχι μόνο

μέσα από τις αναμνήσεις των άλλων, αλλά και μέσα από δικές του επινοήσεις (Glassman, 1991).  
Γράφει η Ντυράς:

Επινοώ, βλέπω: Η Λολ δεν αισθάνεται την πνιγηρότητα του καλοκαιριού παρά μόνον όταν ο άντρας κάνει και κάποια άλλη κίνηση έξω από το περπάτημα, όταν περνά το χέρι από τα μαλλιά, όταν ανάβει τσιγάρο, και πάνω απ' όλα, όταν κοιτάει μια γυναίκα να περνά (Ντυράς, 1987, p. 51).

Ο Χόλντ αφηγείται σε πρώτο πρόσωπο ότι η Λολ ακολουθεί «έναν άντρα» στους δρόμους της πόλης, ο οποίος, σε μια μετατόπιση της αφήγησης, αποδεικνύεται ότι είναι ο ίδιος ο Χόλντ. Εκείνη τον ακολουθεί στις εβδομαδιαίες συναντήσεις του με την Τατιάνα, ενώ τους παρακολουθεί να κάνουν έρωτα από το παράθυρο του ξενοδοχείου όπου συναντιούνται, παραμένοντας ακίνητη, ξαπλωμένη σε ένα χωράφι σίκαλης:

Ζωντανή, λιγωμένη, ανασαίνει βαθιά, τούτο το βραδάκι ο αέρας είναι από μέλι, ξεχειλίζει γλύκα. Δεν αναρωτιέται σε τι οφείλεται η υπέροχη αδυναμία που την ξάπλωσε στο χωράφι. Την αφήνει να κάνει ό,τι θέλει, να την ξεχειλίζει μέχρι ασφυξίας, να τη νανουρίσει βάρβαρα, άσπλαχνα μέχρι να αποκοιμηθεί η Λολ Β. Στάιν (Ντυράς, 1987, p. 57).

Ο Ζακ Χόλντ ερωτεύεται τη Λολ και αρχίζει με τη σειρά του να την ακολουθεί στις άσκοπες περιπλανήσεις της στους δρόμους της Σ. Τάλα. Τελικά, αποδέχεται να συνεχίσει τη σχέση του με την Τατιάνα για χάρη της, ώστε να μπορεί η Λολ να παρακολουθεί εκείνον και την Τατιάνα να κάνουν έρωτα, επαναλαμβάνοντας και αναπαριστώντας ξανά και ξανά τη σκηνή του χορού, με τον Ζακ Χόλντ στη θέση του Μάικλ Ρίτσαρντσον και την Τατιάνα στη θέση της Αν Μαρί Στρέτερ (Hill, 2006).

Ο απώτερος σκοπός του Χόλντ είναι, τελικά, να θεραπεύσει το τραύμα της Λολ. Σύμφωνα με τον Ζακ Λακάν, η σχέση τους μοιάζει με εκείνη ενός θεραπευόμενου με τον θεραπευτή του, ωστόσο βασίζεται έντονα στο ερωτικό συναίσθημα (Lacan, 2006). Ο Χόλντ παραλληλίζεται με τον ήρωα των λαϊκών παραμυθιών, ο οποίος αναλαμβάνει να λύσει τα «μάγια» της «απούσας ηρωίδας»—μιας φιγούρας που παραμένει υπνωτισμένη και δέσμια του παρελθόντος—ξεπερνώντας τα εμπόδια, με σκοπό να την «ξυπνήσει» και να την ελευθερώσει (Propp, 1968).

Η Λολ, στα χρόνια που ακολουθούν τη σκηνή του χορού, μοιάζει να ζει σε έναν διαρκή ύπνο, μια κατάσταση όπου ονειρεύεται και παραμένει εγκλωβισμένη. Από τη στιγμή της χαρραγής, όταν το φως της ημέρας εισέβαλε στην αίθουσα του χορού, η Λολ συνειδητοποίησε πριν από

όλους ότι επρόκειτο να εγκαταλειφθεί. Καθώς το σώμα της Στρέτερ γινόταν όλο και πιο ορατό, το δικό της σώμα γινόταν σταδιακά αόρατο. Η πλήρης γύμνια της Στρέτερ θα σήμαινε τον απόλυτο αφανισμό της Λόλα.

Παρόλο που η Λολ δεν θα αντικρύσει ποτέ το σώμα της Στρέτερ εντελώς γυμνό (όπως ακριβώς το σώμα της Τατιάνας δεν θα φανεί ποτέ ολοκληρωτικά μέσα από το ανοιχτό παράθυρο του ξενοδοχείου), αυτό της επιτρέπει να συνεχίσει να υπάρχει—αν και παραμένει εγκλωβισμένη. Η Λολ είναι δέσμια της στιγμής της χαρραυγής, εκείνης της τελευταίας στιγμής πριν την αποχώρηση του ζευγαριού, η οποία ταυτίζεται με το δικό της «τέλος» (Glassman, 1991). Η Ντυράς γράφει:

Από τις πολλαπλές όψεις του χορού του Τ. Μπιτς, είναι το τέλος του που κρατάει την Λολ. Είναι η συγκεκριμένη στιγμή του τέλους, όταν φτάνει η αυγή με πρωτοφανή βανασούτητα και τη χωρίζει από το ζευγάρι που αποτελούσαν ο Μάικλ Ρίτσαρντσον και η Αν Μαρί Στρέτερ, για πάντα, για πάντα. Η Λολ προχωρά κάθε μέρα στην ανασύσταση αυτής της στιγμής. Μέχρι που κατορθώνει να συλλάβει κάπως την αστραπιαία της ταχύτητα, να την ξεδιπλώσει, να αιχμαλωτίσει τα δευτερόλεπτα σε μιαν απίστευτα εύθραυστη ακινησία, μα που για 'κείνη έχει άπειρη χάρη (Ντυράς, 1987, p. 42).

Η Λολ, αφού καταφέρει να συλλάβει «κάπως» την αποτρόπαια στιγμή της εγκατάλειψης, διαστέλλει τη διάρκειά της στο άπειρο, παγιδεύοντας τον εαυτό της σε μια άχρονη πραγματικότητα, μια φαντασίωση που η ίδια χτίζει και συντηρεί. Η φαντασίωση αυτή αρχικά ταυτίζεται με την ανάμνηση της σκηνής του χορού. Στη φαντασίωσή της, η Λολ είναι ταυτόχρονα παρατηρητής και μέρος του ερωτικού τριγώνου που σχηματίζεται ανάμεσα σε εκείνη, τον Ρίτσαρντσον και τη Στρέτερ. Στην επανάληψη αυτής της ανάμνησης, ο Ζακ Χόλντ παίρνει για εκείνη τη θέση του Ρίτσαρντσον, ενώ η Τατιάνα αντικαθιστά τη Στρέτερ.

Ωστόσο, αυτή η φαντασίωση έχει μια βασική ιδιαιτερότητα: η Λολ δεν αντικαθιστά ποτέ τον εαυτό της, παραμένοντας παθητική και εγκλωβισμένη στη δομή του τριγώνου. Το κεντρικό δίλημμά της εντοπίζεται στην ταύτιση ή τη διαφοροποίησή της από τη φιγούρα της Αν Μαρί Στρέτερ και από όσα αυτή εκπροσωπεί. Η Στρέτερ, μητέρα και συνοδευόμενη από την κόρη της, εισάγει στη σκηνή του χορού ένα στοιχείο μητρικότητας και οικογενειακής σχέσης που η Λολ είτε αποζητά είτε φοβάται να αντικρύσει πλήρως.

Η Λολ επιστρέφει επίμονα στη σκηνή του χορού, προσπαθώντας να αποκτήσει τον έλεγχο πάνω σε αυτό το τραυματικό γεγονός, το οποίο θυμίζει και ενεργοποιεί ένα άλλο, πιο προγενέστερο

τραύμα. Ο αποχωρισμός από το ζευγάρι στο χορό ανακαλεί για τη Λολ το «πρωταρχικό» τραύμα της διαφοροποίησης του παιδιού από τη μητέρα, τη στιγμή της αποκοπής και της αναγνώρισης της ξεχωριστής ταυτότητας (Glassman, 1991).

Η άρνηση της Λόλα να αναγνωρίσει την ύπαρξη μιας άλλης γυναίκας αναφέρεται στο «Φαντασιακό» στάδιο του Λακάν, κατά το οποίο το βρέφος δεν διαφοροποιεί τον εαυτό του από τη μητέρα του (Lacan, 2006). Σε αυτό το στάδιο, το υποκείμενο βιώνει έναν κόσμο όπου η αίσθηση του «εγώ» και του «άλλου» είναι συγκεχυμένες. Η Λολ, στην προσπάθειά της να αναδιαμορφώσει την τραυματική της μνήμη, αποπλανά και «κλέβει» τον Ζακ Χόλντ, τον εραστή της Τατιάνα, ως μια συμβολική πράξη απελευθέρωσης από την κυριαρχία της Αν Μαρί Στρέτερ. Ταυτόχρονα όμως η συμπεριφορά της Λολ, αντανakλά σαν καθρέφτης τις πράξεις της ίδιας της Στρέτερ, ενώ η Στρέτερ, πιθανόν, συμβολίζει για τη Λολ μια μητρική ή απειλητική φιγούρα, η οποία περιορίζει την αυτονομία της και την ταυτότητά της (Glassman, 1991).

Η στιγμή της ευτυχίας για τη Λολ βρίσκεται εκεί όπου τα όρια ανάμεσα στον αποχωρισμό και τη συγχώνευση θολώνουν. Αυτό το σημείο συγχώνευσης εννοιών, όπως η απώλεια και η ηδονή, παραπέμπει στο στάδιο του καθρέφτη, το οποίο αποτελεί ένα κρίσιμο σημείο μετάβασης ανάμεσα στο «φαντασιακό» και το «συμβολικό» κατά τον Λακάν (Hill, 2006).

Το στάδιο του καθρέφτη, που λαμβάνει χώρα γύρω στους δεκαοκτώ μήνες της ηλικίας, σηματοδοτεί την αναγνώριση της αντανάκλασης του βρέφους στον καθρέφτη, γεγονός που εισάγει μια πρώιμη μορφή αυτό-αντίληψης. Ενώ το παιδί αντικρίζει μια φαινομενικά ολοκληρωμένη εικόνα του εαυτού του, αυτή η αντίληψη παραμένει ασαφής και διχαστική. Η διάσπαση αυτή καθορίζει την ψυχική δομή του υποκειμένου, το οποίο είναι καταδικασμένο σε μια συνεχή αίσθηση κενού, έλλειψης και ανεκπλήρωτης επιθυμίας.

Το υποκείμενο, λοιπόν, δεν κατορθώνει ποτέ να ολοκληρωθεί πλήρως, καθώς μετατοπίζεται συνεχώς ανάμεσα στις θέσεις του «εγώ» και του «άλλου», με την ταυτότητά του να διαμορφώνεται μέσα από αυτήν την αέναη διαδικασία αντανάκλασης και διαφοροποίησης (Lacan, 2006).

Η Λολ δεν περιορίζεται απλώς στο να «αρπάξει» τον εραστή της Τατιάνας από τα χέρια της, αλλά του ζητά να διατηρήσει τη σχέση του μαζί της, καθώς αντλεί σεξουαλική απόλαυση από την οδύνη της έλλειψης. Μάλιστα, απαιτεί να την αποκαλεί με το όνομα της φίλης της όταν κάνουν έρωτα: «Λέει: Ποιος είναι; Βογκάει, απαιτεί να της πω. Λέω: Η Τατιάνα Καρλ, για παράδειγμα» (Ντυράς, 1987). Έτσι, χτίζει επανειλημμένα τη δομή μιας φαντασίωσης, στην

οποία οι ρόλοι παραμένουν σταθεροί, ενώ οι χαρακτήρες που τους καταλαμβάνουν εναλλάσσονται συνεχώς (Glassman, 1991).

Γι' αυτόν τον λόγο, ο ρόλος της Λόλα στην ιστορία δεν είναι παθητικός. Η Λολ δεν θα περάσει ποτέ στο «συμβολικό» στάδιο, δεν θα ενταχθεί ποτέ στον κόσμο της πατριαρχίας, όπου η γυναίκα υποτάσσεται στο βλέμμα και την εξουσία του άντρα. Αντίθετα, η Λολ αναλαμβάνει ενεργητικό ρόλο, ενεργοποιώντας τον μηχανισμό της φαντασίωσης μέσω του βλέμματος, καλώντας τον Χόλντ να καταλάβει τη θέση του σε αυτήν. Παράλληλα, παρασύρει και την απελπισμένη από έρωτα Τατιάνα στο ίδιο παιχνίδι: «Σας διάλεξα» (Ντυράς, 1987).

Στο σημείο αυτό, η Ντυράς αντιστρέφει τον παραδοσιακό τρόπο παρουσίασης των φύλων στον κλασικό εμπορικό κινηματογράφο, όπου η γυναίκα παρουσιάζεται ως εικόνα και ο άντρας ως φορέας του βλέμματος, σύμφωνα με τη Λόρα Μάλβι (όπως αναφέρεται στο (Lebeau, 2024)). Εδώ, η Λολ παρακολουθεί, ενώ ο Χόλντ παρατηρείται από εκείνη, μετατρέπόμενος σε αντικείμενο της φαντασίωσής της. Αυτή η φαντασίωση, πλέον, διαχωρίζεται από την αρχική ανάμνηση.

Ο Χόλντ αποτυγχάνει να «θεραπεύσει» τη Λολ, να τη βοηθήσει να ολοκληρωθεί ή να γίνει ένας και μοναδικός, ενιαίος εαυτός. Η Ντυράς αντιστρέφει και αποδομεί την έννοια του «ενός εαυτού» και της «ουσίας»: ο εαυτός δεν υπάρχει ως σταθερή οντότητα· υπάρχει μόνο το κενό. Ο Χόλντ, από «σωτήρας», καταλήγει πιόνι, ένας ηθοποιός στο δράμα της επανάληψης της σκηνής του χορού. Αυτή η σκηνή λειτουργεί ταυτόχρονα ως ένα μεμονωμένο γεγονός και ως ολόκληρο το σενάριο της ταινίας που παίζεται επανειλημμένα στο «σινεμά της Λολ», όπως αποκαλεί ο Χόλντ αυτή τη φαντασίωση (Glassman, 1991). Αφηγείται ο Ζακ Χόλντ:

Από ποιες περιπέτειες παράλληλες μ' εκείνη της Λολ Β. Στάιν, καταπνιγμένες στη γέννησή τους, τσαλαπατημένες, και αχ! πόσες σφαγές, πόσα αιμόφυρτα ανεκπλήρωτα απ' άκρη σ' άκρη στους ορίζοντες, σωριασμένα, κι ανάμεσά τους η λέξη αυτή, που δεν υπάρχει, ωστόσο είναι εκεί: σας έχει στήσει καρτέρι στη γωνιά της γλώσσας, σας προκαλεί -δεν χρησιμοποιήθηκε ποτέ- να την ανασηκώσετε, να την κάνετε να αναδυθεί από το διάτρητο βασίλειό της που μέσα του ξεχύνεται η θάλασσα, η άμμος, η αιωνιότητα του χορού εκείνου στον κινηματογράφο της Λολ Β. Στάιν (Ντυράς, 1987, p. 44).

Η φαντασίωση της Λόλα εισβάλλει στην αφήγηση του Χόλντ, διαταράσσοντας τη γραμμικότητά της. Ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής που αναλαμβάνει να διηγηθεί την ιστορία της Λόλα διαδέχεται έναν άλλον αφηγητή, ο οποίος αναφέρεται στον εαυτό του σε τρίτο ενικό πρόσωπο,

χρησιμοποιώντας το ουσιαστικό «ο άντρας». Στη συνέχεια, όμως, «αυτός» γίνεται «εγώ» » (Glassman, 1991). Διαβάζουμε λοιπόν στο βιβλίο της Ντυράς: «Η Τατιάνα συστήνει στην Λολ τον Πιερ Μπενιέ, τον άντρα της, και τον Ζακ Χόλντ, έναν φίλο τους, εμένα. Η απόσταση έχει εντελώς καλυφθεί» (Ντυράς, 1987, p. 68).

Ο Χόλντ παρασύρεται από τη φαντασίωση της Λόλα, και η διάσπαση της αφήγησης αντανακλά τη διάσπαση του ίδιου ως υποκειμένου, ως ήρωα και ως αφηγητή. Το τραύμα και η φαντασίωση της Λολ γίνονται το τραύμα και η φαντασίωση του Ζακ Χόλντ. Οι ήρωες εναλλάσσονται στις θέσεις αυτού του έργου/παιχνιδιού, και η αστάθεια των χαρακτήρων τελικά αποτυπώνει την αστάθεια της αφήγησης, αλλά και της γλώσσας, καθώς και την αδυναμία τους να αποκαλύψουν την «ουσία» και το «πραγματικό» » (Glassman, 1991).

Η ίδια η δομή του μυθιστορήματος είναι φανταστική, εξαιτίας των μετατοπίσεων των αφηγηματικών προσώπων και των χαρακτήρων, καθώς και των επαναλήψεων στους διαλόγους και τις περιγραφές:

Τούτη η φράση εξακολουθεί να είναι η τελευταία που ξεστόμισε (η Λολ). Ακούω: «γυμνή κάτω από τα μαύρα της μαλλιά, γυμνή, γυμνή, γυμνή, μαύρα μαλλιά.» Οι στερνές λέξεις, ιδίως, αντηχούν με μιαν απαράλλακτη και παράξενη ένταση. Πράγματι, η Τατιάνα ήταν όπως την περιέγραψε η Λολ: γυμνή κάτω απ' τα μαύρα της μαλλιά. Έτσι ήταν μέσα στο κλειστό δωμάτιο, έτσι ήταν για τον εραστή της. Η ένταση της φράσης μεγαλώνει ξαφνικά, ο αέρας κροτάλισε γύρω της, η φράση εκρήγνυται, διαπερνάει το νόημα. Την ακούω με εκκωφαντική δύναμη και δεν την καταλαβαίνω. Δεν καταλαβαίνω καν πώς δεν σημαίνει τίποτα (Ντυράς, 1987, pp. 106-107).

Η γνώση είναι ανέφικτη, και αυτό που απομένει από το κείμενο είναι η επανάληψη και η καταστροφή. Ο κόσμος της Λολ σταδιακά στερεύει από λέξεις και αργοσβήνει. Ωστόσο, μέσω της επανάληψης, η αφήγηση μετατοπίζεται στο αιώνιο, το άπειρο, το κενό.

Η Λολ δεν υποκύπτει στο παράλογο, στο τραύμα. Δεν αυτοκτονεί από δυστυχία, αλλά συνεχίζει τον αγώνα: αυτή την ατελείωτη επιστροφή στη μοναδική στιγμή της αληθινής ευτυχίας. Στη στιγμή όπου ο πόνος συναντά την ηδονή, εκεί όπου η ίδια ενώνεται αλλά και διαχωρίζεται από το αντικείμενο του πόθου της. Εκεί παραμένει για πάντα παιδί, έτοιμη να ανακαλύψει τον αληθινό κόσμο· όχι τον ανδροκρατούμενο κόσμο της λογικής, αλλά έναν κόσμο αισθήσεων, οριακών συναισθημάτων και γυναικείας υποκειμενικότητας.

Τελικά, η επιθυμία είναι μια ανεξάντλητη και αδιάκοπα επαναλαμβανόμενη διαδικασία, μέσα από την οποία το άτομο χάνει την ταυτότητά του και συγχωνεύεται με τον «άλλο» (Hill, 2006). Τα όρια συνεχώς διευρύνονται, και το ταξίδι στη μοναξιά της Λόλα Στάν παραμένει ανολοκλήρωτο.

## 2.2 ΤΟ (ΦΑΝΤΑΣΙΑΚΟ) ΣΙΝΕΜΑ ΤΗΣ ΛΟΛΑ

Για τη Ντυράς, η συγγραφή αποτελεί μια ατελή διαδικασία, η οποία βρίσκει τη συνέχειά της στη μεγάλη οθόνη. Μέσα από τον κινηματογράφο, η Ντυράς διευρύνει τα όρια της γραφής (Glassman, 1991). Είναι αξιοσημείωτο, ωστόσο, ότι δεν θέλησε ποτέ να μεταφέρει την ιστορία της Λόλα σε ταινία. Παρακάτω παρατίθενται σκηνικές οδηγίες της ίδιας της Ντυράς για τη φιλμική μεταφορά της ιστορίας της Λόλα Στάιν, όπως αναφέρεται από την Λωρ Αντλέρ (2004):

Είναι ανώφελο να γυριστεί το μυθιστόρημα. Καμιά ταινία δεν θα την αποδώσει όπως το έκανε το γράψιμο. Αυτό που γυρίζουμε είναι η φιλμική μετάφραση ενός επεισοδίου του βιβλίου, του επεισοδίου του χορού. Ο χορός, κατά γράμμα, θέλει μετάφραση. Η κάμερα πρέπει να είναι ο ηδονοβλεψίας. Κατευθύνεται προς τις τρύπες του φωτός, κάνει το γύρο του σαλονιού. Όλα είναι περικόλιστα. Αδύνατον να βγει. Η κάμερα πάει γρήγορα ανάμεσα στις τρύπες, γυρίζει, σταματάει, παίρνει ανάσα κι ύστερα ξαναφεύγει, ψάχνει ακόμα: όχι, δεν μπορούμε να βγούμε. Είναι ένα εσωτερό μέρος, είναι το εσωτερικό του σώματος του βιβλίου. Ο θόρυβος καταλαγιάζει. Η κάμερα δεν κινείται. Ακούμε ένα θόρυβο, ένα αγκομαχητό, κι έπειτα τίποτα πια (Αντλέρ, 2004, p. 540).

Παρόλα αυτά, η αναφορά στην ιστορία της Λόλα δεν απουσιάζει από τον κινηματογράφο της Ντυράς. Όπως αναφέρει η Ντέμπορα Γκλάσμαν (1991), στην αρχή της ταινίας *India Song*, οι φωνές εκτός οθόνης αναφέρονται ρητά στην προϊστορία των βασικών ηρώων, του Μάικλ Ρίτσαρντσον και της Αν-Μαρί Στρέτερ, οι οποίοι είχαν συναντηθεί στις γαλλικές αποικίες της Ινδοκίνας:

Voice 1: Michael Richardson was engaged to a young girl in S. Tahla, Lola Valerie Stein.

Voice 2: The marriage was to take place in the fall. Then there was this dance, this dance in S. Tahla.

Voice 1: She had arrived late at the dance... in the middle of the night... dressed in black.

Voice 2: So much love, so much desire, this ball at S. Tahla (Glassman, 1991, p. 34).



Το θέμα της διάστασης ανάμεσα στην αφήγηση και την ανάμνηση, το όνειρο και την τρέλα, ανακαλεί το σενάριο της ταινίας *Χιροσίμα αγάπη μου*, όπου η μοναξιά των υποκειμένων αποτυπώνεται μέσα από τη διάσταση ανάμεσα στην εμπειρία και την προσπάθεια αναπαράστασής της μέσω της γλώσσας (Royer, 2019).

Η Αν Μαρί Στρέτερ στο *India Song*, η Λολ Στάιν, καθώς και η γυναίκα στην ταινία *Χιροσίμα αγάπη μου*, συγκεντρώνουν στο πρόσωπό τους στοιχεία που συμβολίζουν την εσωτερική διάσπαση του υποκειμένου. Αυτή η διάσπαση προκύπτει από την εμπειρία του πόνου και της απομόνωσης, καθώς τα υποκείμενα ζουν διχασμένα ανάμεσα σε δύο χρόνους—παρελθόν και παρόν—και δύο τόπους (Knuuttila, 2009).

Η Αν Μαρί Στρέτερ, η οποία κατάγεται από τη Βενετία, βρίσκεται στην Καλκούτα, παντρεμένη με έναν Γάλλο πρέσβη. Ζει μια ζωή κενή, απομακρυσμένη από τον γενέθλιο τόπο και τα χρόνια της εφηβείας της. Αντίστοιχα, η πρωταγωνίστρια στη *Χιροσίμα αγάπη μου* είναι μια Γαλλίδα που, κατά τη διάρκεια του πολέμου, ερωτεύτηκε έναν Γερμανό και υπέφερε εξαιτίας αυτού του έρωτα. Στη συνέχεια, διηγείται την τραυματική μνήμη της στον Ιάπωνα εραστή της.

Από την άλλη, το όνομα «Στάιν» της Λόλα είναι εβραϊκό, υποδηλώνοντας τόσο την πολυπολιτισμικότητα όσο και την απομόνωση. Η Λολ, διχασμένη και χωρίς να ανήκει πουθενά, ενστερνίζεται διαφορετικές ταυτότητες, αλλά τελικά παραμένει πάντα μόνη—μόνη με τον εαυτό της και τις αναμνήσεις της. Απομακρύνεται από την πόλη Σ. Τάλα, όπου γεννήθηκε το τραύμα που καθόρισε τη ζωή της, μόνο για να επιστρέψει εκεί δέκα χρόνια αργότερα.

Η Λολ ενσαρκώνει τη γυναικεία υποκειμενικότητα και την αίσθηση του «ξεριζωμού», μια εμπειρία που η ίδια η Ντυράς είχε βιώσει έντονα. Ως συγγραφέας που ανήκε σε περισσότερες από μία κουλτούρες, η Ντυράς διοχέτευσε τις προσωπικές της εμπειρίες στα έργα της. Το αυτοβιογραφικό στοιχείο διεισδύει για ακόμη μία φορά στη γραφή της, με τη Λολ να μοιράζεται κοινά χαρακτηριστικά με τις κινηματογραφικές ηρωίδες της (Royer, 2019).

Η Λολ Στάιν θα μπορούσε να είναι μια ακόμα κινηματογραφική ηρωίδα: σκηνοθέτρια και θεατής μιας ταινίας της οποίας το σενάριο γράφτηκε στον χορό του Τ. Μπιτς. Βρίσκει την απόλαυση παρατηρώντας τον Ζακ Χολντ να της προσφέρει, μέσω του παράθυρο-οθόνη και κατόπιν δικής της εντολής, το θέαμα του γυμνού κορμιού της Τατιάνα Καρλ. Η Λολ παρακολουθεί αδιάκοπα αυτή την ταινία του χορού να παίζει στη φανταστική της οθόνη, η οποία παραμένει μετέωρη πάνω από το βλέμμα της, μισοβυθισμένο στο όνειρο. Το σινεμά της Λόλα είναι η ανάμνηση ή, πιο συγκεκριμένα, η φαντασίωση της ανάμνησης (Glassman, 1991).

Η Μαργκερίτ Ντυράς, μιλώντας για τον θάνατο της μητέρας της, περιγράφει με τρόπο που φωτίζει αυτή την έννοια του φαντασιακού. Όπως αναφέρει η Βίβιαν Φόρεστερ (1986), γράφει η Ντυράς:

Τα τελευταία της λόγια (της μητέρας) ήταν για να ζητήσει κοντά της τον μεγαλύτερο αδελφό. Δεν ζήτησε κοντά της παρά μια μόνο παρουσία, το γιο της. Ήμουνά μέσα στο δωμάτιο. Τους είδα ν' αγκαλιάζονται κλαίγοντας, απελπισμένοι που θα χωρίζανε. Δεν με είδανε (Φόρεστερ, 1986, p. 30).

Ο κινηματογράφος αποτελεί την τέχνη που μεταφέρει την επιθυμία στην οθόνη και βρίσκεται κοντά στο όνειρο, λειτουργώντας ως «τεχνική του φαντασιακού, ένας μηχανισμός παραγωγής ψευδαισθήσεων, ένα εργοστάσιο παραγωγής ονείρων». Παρότι μιμείται την πραγματικότητα, ο κινηματογράφος δεν είναι η ζωή αλλά η σκιά της—μια αντανάκλαση αυτού που αντιλαμβανόμαστε ως αληθινό, καθώς και του ίδιου του υποκειμένου μέσα στον κόσμο. Όπως τα όνειρα, έτσι και ο κινηματογράφος καθρεφτίζει την ψυχική κατάσταση του ανθρώπου, το ασυνείδητο, το μέρος όπου βρίσκονται τα απωθημένα τραύματα και οι εμπειρίες. Η μεγάλη οθόνη γίνεται ένας καθρέφτης όπου ο θεατής βλέπει την αντανάκλαση του εαυτού του ή, σύμφωνα με τον Κρίστιαν Μετς, «τον σωσία του σωσία του» (Lebeau, 2024, p. 88).

Όπως ο κινηματογραφικός θεατής, έτσι και η Λολ εκτίθεται σε εικόνες από μνήμες και πρόσωπα που ανακυκλώνονται αδιάκοπα, οπτικοποιώντας την ψυχική διαδικασία αναπαραγωγής του απωθημένου τραύματος (Glassman, 1991). Ο αναγνώστης παρασύρεται σε ένα ταξίδι εξερεύνησης του ασυνείδητου της ηρωίδας, βιώνοντας μια κατάσταση παρόμοια με την ύπνωση, όπως συμβαίνει στις ταινίες (Lebeau, 2024).

Η Ντυράς, με τον εικονοποιητικό τρόπο αφήγησης, δημιουργεί σκηνές-σύμβολα που αποτυπώνουν τις αναμνήσεις, το υποσυνείδητο και την ψυχική κατάσταση της Λολ χωρίς να προσφέρει μια μοναδική, σαφή ερμηνεία της συμπεριφοράς της (Glassman, 1991). Αυτή η αφήγηση ανακαλεί τη σχέση μεταξύ κινηματογράφου και ψυχανάλυσης (Lebeau, 2024), και προσφέρει στον αναγνώστη την εμπειρία ενός θεατή στο «σινεμά της Λόλα».

Η Λολ, κενή από ουσία και περιεχόμενο, γίνεται σύμβολο και φάντασμα. Μέσα από αυτήν, ο αναγνώστης αντικρίζει τη δική του αντανάκλαση, ολοκληρώνοντας έναν κύκλο ανάμεσα στο φαντασιακό, τη μνήμη και την ψυχική διερεύνηση.

## Β' ΜΕΡΟΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟ

Στο δεύτερο μέρος της παρούσας εργασίας, θα επιχειρηθεί η διασκευή του έργου της Μαργκερίτ Ντυράς, *Το μακρύ ταξίδι στη μοναξιά της Λόλα Στάιν*, σε σενάριο για κινηματογραφική ταινία μικρού μήκους. Η προσέγγιση της διασκευής βασίζεται στην έννοια του *Σχολίου* (*Commentary*), όπως αυτή ορίζεται από τον Τζέφρι Βάγκνερ (Wagner, 1975).

Αυτό σημαίνει ότι το διασκευασμένο σενάριο που ακολουθεί δεν μεταφέρει με απόλυτη πιστότητα το πρωτότυπο λογοτεχνικό έργο, αλλά το σέβεται και αντλεί από αυτό το κεντρικό του νόημα και τα θέματα που εξερευνά. Παράλληλα, η διασκευή διατηρεί μια δημιουργική αυτονομία, επιτρέποντας μια αναθεωρητική ερμηνεία του αρχικού κειμένου.

Με αυτή την προσέγγιση, το σενάριο λειτουργεί ως ένα είδος δημιουργικού σχολιασμού: φωτίζει επιλεγμένες πτυχές του πρωτότυπου έργου, ενώ μεταφράζει τα λογοτεχνικά σύμβολα και τα αφηγηματικά μοτίβα στη γλώσσα του κινηματογράφου. Το αποτέλεσμα είναι μια νέα, ερμηνευτική ανάγνωση του έργου της Ντυράς, που αναδεικνύει τη διαχρονικότητα και την πολυπλοκότητά του μέσα από τη δυναμική της κινηματογραφικής φόρμας.

### ΒΑΣΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΗΣ ΜΕΤΑΓΡΑΦΗΣ ΤΗΣ ΛΟΛΑ ΣΤΑΙΝ

Στις τελευταίες σελίδες του κειμένου, *Η αρρώστια του θανάτου*, η Μαργκερίτ Ντυράς δίνει κάποιες σκηνοθετικές οδηγίες, σχετικά με τη μεταγραφή του λογοτεχνικού έργου στο θέατρο και στον κινηματογράφο. Μεταξύ άλλων, γράφει:

Εδώ η ανάγνωση αντικαθιστά το παίξιμο. Πάντα πιστεύω ότι τίποτε δεν αντικαθιστά την έλλειψη μνήμης του κειμένου, τίποτε, κανένα παίξιμο. Γι' αυτό, θα έπρεπε οι δυο ηθοποιοί να μιλούν σα να έγραφαν το κείμενο εκείνη τη στιγμή... Το κείμενο θα ακυρωνόταν αν λεγόταν θεατρικά (Ντυράς, 1984, p. 60).

Η άποψη αυτή της Ντυράς άσκησε σημαντική επίδραση στη διασκευή του λογοτεχνικού κειμένου της *Λόλα Στάιν* σε σενάριο. Για τον λόγο αυτό, το αυθεντικό κείμενο διατηρήθηκε σχεδόν αναλλοίωτο κατά τη μεταγραφή του σε σενάριο, με ορισμένες διαφοροποιήσεις. Σε

συγκεκριμένα σημεία, η αφήγηση μεταφέρεται σε άλλον αφηγητή (π.χ., από τη Λολ Στάιν αντί για τον Ζακ Χόλντ). Με τον τρόπο αυτό, επιχειρείται η κινηματογραφική αποτύπωση της εσωτερικής διάσπασης των χαρακτήρων και της συνεχούς εναλλαγής των θέσεων τους στην αφήγηση και τη συμμετοχή στην ιστορία.

Επιπλέον, δόθηκε φωνή στην ίδια τη Λολ, η οποία στο τέλος του σεναρίου αναλαμβάνει τον ρόλο του Ζακ Χόλντ, περιγράφοντας τις ενέργειες των τριών πρωταγωνιστών – του Ζακ, της Τατιάνα και του εαυτού της. Μάλιστα, αναφέρεται στον εαυτό της σε γ' ενικό πρόσωπο, γεγονός που αποκαλύπτει τον διχασμό της προσωπικότητάς της.

Κατά τη μεταγραφή της ιστορίας της Λόλα σε σενάριο, παραλείφθηκαν ορισμένες σκηνές και χαρακτήρες, όπως οι συγκεντρώσεις των πρωταγωνιστών στα σπίτια της Λολ και της Τατιάνα, οι σύζυγοι των δύο ηρωίδων και τα παιδιά της Λόλα. Αυτή η παράλειψη εξυπηρετεί την οικονομία του χρόνου και του χώρου, καθώς και τη σαφήνεια της πλοκής.

Η μεγαλύτερη ασυνέπεια σε σχέση με το λογοτεχνικό έργο αφορά τη διάσπαση της ενότητας του ήχου και της εικόνας. Αυτή η τεχνική χρησιμοποιήθηκε από τη Ντυράς στις διασκευές της, όπως στον *Υποπρόξενο* (*India Song*) και σε συγκεκριμένα σημεία της ταινίας *Χιροσίμα αγάπη μου* (Royer, 2019). Κατά τη μεταγραφή του κειμένου της Λόλα Στάιν, ο αποπροσανατολισμός του θεατή επιτυγχάνεται μέσω φωνών εκτός πλάνου – των φωνών του Ζακ Χόλντ και της Λόλα Στάιν – που περιγράφουν γεγονότα τα οποία δεν αποτυπώνονται ταυτόχρονα στην εικόνα.

Στην αρχή, η δομή λειτουργεί σαν καθρέφτης: τα γεγονότα που αφηγείται ο Ζακ στις πρώτες σκηνές εμφανίζονται ως παραμορφωμένες εικόνες στη δεύτερη πράξη. Για παράδειγμα, ενώ ο Ζακ περιγράφει τον μεγάλο χορό της σεζόν στο δημοτικό μέγαρο της πόλης, η κάμερα – που συμβολίζει το βλέμμα της Λόλα – δείχνει τον ίδιο να περιφέρεται στους δρόμους. Αργότερα, καθώς η Λολ αφηγείται στον Ζακ τις κινήσεις του κατά τον περίπατό του, η κάμερα παρουσιάζει μια εγκαταλελειμμένη αίθουσα χορού.

Παρά τον κατακερματισμό της αφήγησης και την έλλειψη γραμμικότητας, το σενάριο έχει αρχή, μέση και τέλος. Συνεκτικό ρόλο διαδραματίζει η επανάληψη ενός τραγουδιού χορού, συγκεκριμένα του *Diabelli Variation 14* του Μπετόβεν. Το ίδιο τραγούδι χρησιμοποιήθηκε στην ταινία *India Song*, η οποία συνδέεται βαθιά με το έργο της Λόλα Στάιν (Royer, 2019). Όπως αναφέρεται στη Ρόυερ (2019), σύμφωνα με τον Έμερετ ο τίτλος του τραγουδιού μάλιστα, περιέχει σαφή αναφορά στον θάνατο, γεγονός που συνδέεται με τον «θάνατο» του έρωτα του Μάικλ Ρίτσαρντσον για τη Λολ (Royer, 2019).

Το τέλος σηματοδοτείται από την κραυγή της Λολ, που ακούγεται σαν απόηχος, βουβά, μέσα από ένα όνειρο, σε κρίσιμα σημεία του σεναρίου. Η επανάληψη αυτής της κραυγής θυμίζει εκείνη του *Υποπρόξενου* στην ταινία *India Song*, η οποία, όπως έχει αναφερθεί, παραπέμπει στην πρώτη κραυγή του νεογέννητου κατά τον αποχωρισμό από τη μητέρα (Royer, 2019).

Το φανταστικό και προ-λεκτικό στάδιο, που εκφράζει τη γυναικεία υποκειμενικότητα, συμβολίζεται και από άλλους ήχους εκτός οθόνης, όπως το λαχάνιασμα και τα βήματα της Λόλα και της Τατιάνα στο τέλος του σεναρίου. Η ταινία θα γυριζόταν ασπρόμαυρη – όπως το *Destroy*, *She Said* και το *Χιροσίμα αγάπη μου* – με το μαύρο της οθόνης να αποκαλύπτει το «εσώτερο σκότος», απ' όπου πηγάζει η γυναικεία δημιουργικότητα (Royer, 2019).

### **Λολ Στάιν (30)**

Η Λολ Στάιν είναι μια μοναχική, βαθιά τραυματισμένη γυναίκα, εξαιτίας της εγκατάλειψής της στα δεκαεννιά της χρόνια, κατά τη διάρκεια ενός χορού στο δημοτικό μέγαρο στην παραλία της Σαν Τάλα από τον αρραβωνιαστικό της, Μάικλ Ρίτσαρντσον, για μια μεγαλύτερη γυναίκα. Η Λολ, μετά την ψυχολογική της κατάρρευση, βρίσκει τον εαυτό της παγιδευμένο ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν. Οι πληροφορίες για τη Λολ και το παρελθόν της δίνονται στην αρχή μέσω του αφηγητή και πρωταγωνιστή Ζακ Χόλντ, αλλά και μέσα από τα λόγια της ίδιας. Η Λολ περιπλανιέται σαν φάντασμα στους δρόμους της πόλης, προσπαθώντας να κατανοήσει και να βιώσει ξανά και ξανά τη στιγμή του τραύματός της. Τα υποκειμενικά πλάνα της Κάμερας υποκαθιστούν τη φυσική παρουσία της Λόλα Στάιν στο έργο.

### **Τατιάνα Καρλ (30)**

Η Τατιάνα Καρλ είναι η εφηβική φίλη της Λόλα, με την οποία η Λολ έχει μοιραστεί όμορφες αλλά και άσχημες στιγμές στο παρελθόν. Γιατί η Τατιάνα, ήταν εκείνη που συμπαραστάθηκε στη Λολ τη νύχτα της εγκατάλειψής της κατά τη διάρκεια του χορού. Η Τατιάνα αποτελεί το alter ego της εύθραυστης και αποπροσανατολισμένης Λόλα, μια πιο ρεαλιστική και γήινη εκδοχή της. Η σχέση τους βασίζεται σε μια λεπτή ισορροπία συμπόνιας και απόστασης, καθώς η Τατιάνα γίνεται μάρτυρας των επανειλημμένων προσπαθειών της Λόλα να αναμετρηθεί με το παρελθόν της.

### **Ζακ Χόλντ (40)**

Ο Ζακ Χόλντ είναι ο εραστής της παντρεμένης Τατιάνα. Ταυτόχρονα ερωτεύεται τη Λολ και αναλαμβάνει να αφηγηθεί την ιστορία της νεότητάς της. Η προσωπική του παρατήρηση φωτίζει τον συναισθηματικό κόσμο και την ταραγμένη ψυχική κατάσταση της Λόλα, ενώ ο ίδιος λειτουργεί σαν αντικαταστάτης του Μάικλ Ρίτσαρντσον, ο οποίος εγκατέλειψε τη Λολ και την οδήγησε στην κατάρρευση. Ο Ζακ αναλαμβάνει να «θεραπεύσει» τη Λολ, όμως τελικά μπλέκεται στο κουβάρι των αναμνήσεών της, εγκλωβισμένος μεταξύ αγάπης, εμμονής και παρατήρησης.

ΤΟ ΜΑΚΡΥ ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΗ ΜΟΝΑΞΙΑ ΤΗΣ ΛΟΛΑ ΣΤΑΙΝ

Οικονόμου Στυλιανή

1.ΕΕ. ΔΡΟΜΟΣ ΠΟΛΗΣ-ΜΕΡΑ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Η ΚΑΜΕΡΑ είναι το βλέμμα της ΛΟΛ (30). Δεν τη βλέπουμε ποτέ. Βαδίζει στους δρόμους της πόλης. Ακούγεται ο ΗΧΟΣ από τα βήματα της στο πεζοδρόμιο και το ΛΑΧΑΝΙΑΣΜΑ της αναπνοής της. Προσπερνά περαστικούς.

ZAK ΧΟΛΑΝΤ (V.O)

Γεννήθηκε εδώ.

Η ΚΑΜΕΡΑ εστιάζει στο πρόσωπο ενός ΑΝΤΡΑ 1 (40). Τον προσπερνά.

ZAK ΧΑΛΑΝΤ (V.O)

Η Λολ Στάιν γεννήθηκε εδώ, στην πόλη της Σαν Τάλα.

Η ΚΑΜΕΡΑ συνεχίζει να κινείται στον δρόμο.

ZAK ΧΟΛΑΝΤ (V.O)

Οι γονείς της έχουν πεθάνει.

(μικρή παύση)

Τίποτα έξω από το συνηθισμένο για την παιδική ηλικία της Λολ Στάιν.

Η ΚΑΜΕΡΑ εστιάζει σε έναν άλλον ΑΝΤΡΑ 2 (45). Τον προσπερνά.

ZAK ΧΟΛΑΝΤ (V.O)

Χόρευαν μαζί οι δυο τους, τις Πέμπτες. Η Λολ και η αγαπημένη της φίλη, η Τατιάνα. Η Λολ χορεύει μαζί με την Τατιάνα, στην άδεια αυλή του σχολείου.

Ακούγεται το ΒΕΕΤΗΟΒΕΝ-DIABELLI VARIATION 14 από κάπου μακριά, πολύ σιγανά, μαζί με το ΛΑΧΑΝΙΑΣΜΑ και τα ΒΗΜΑΤΑ.

ZAK ΧΟΛΑΝΤ (V.O)

Χορεύουμε Τατιάνα; Η Λολ χαιδεύει τα μακριά μαύρα μαλλιά της Τατιάνα. Πάμε



Τατιάνα, εμπρός, έλα, χορεύουμε Τατιάνα,  
έλα.

(παύση)

Αυτό ξέρω.

## 2.ΕΕ. ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ-ΜΕΡΑ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Η ΚΑΜΕΡΑ σταματά ξαφνικά, ενώ από την πόρτα της εξόδου του κινηματογράφου βγαίνει ο ΖΑΚ ΧΟΛΝΤ (40). Κρατάει το σακάκι του στο χέρι. Είναι άντρας γοητευτικός.

ΖΑΚ ΧΟΛΝΤ (V.O)

Κι αυτό.

Η ΚΑΜΕΡΑ κινείται προς τον Ζακ Χόλντ. Εκείνος στέκεται στο πεζοδρόμιο και ανάβει ένα τσιγάρο.

ΖΑΚ ΧΟΛΝΤ (V.O)

Η Λολ γνώρισε τον Μάικλ Ρίτσαρντσον στα δεκαεννιά της.

Ο Ζακ Χόλντ ρουφάει το τσιγάρο του αδιάφορα.

ΖΑΚ ΧΟΛΝΤ (V.O)

Μοναχογιός πλούσιων γαιοκτημόνων.

Η ΓΥΝΑΙΚΑ 1 (30) περνά μπροστά από τον Ζακ Χόλντ. Εκείνος γυρίζει και την κοιτάζει να απομακρύνεται.

ΖΑΚ ΧΟΛΝΤ (V.O)

Στο ξενοδοχείο στη λεωφόρο του Δάσους της εξομολογήθηκε για πρώτη φορά τον έρωτά του. Ο αρραβώνας θα κρατούσε έξι μήνες, ο γάμος θα γινόταν το φθινόπωρο.

Η Γυναίκα χάνεται από το βλέμμα του Ζακ Χόλντ. Εκείνος στράφεται και κοιτάζει την ΚΑΜΕΡΑ.

ΖΑΚ ΧΟΛΝΤ (V.O)

Η Λολ.

(παύση)

Η Λολ μόλις είχε αποφοιτήσει από το κολέγιο.

Ο Ζακ Χόλντ σβήνει το τσιγάρο του και στρέφεται μπροστά.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Εκείνο το καλοκαίρι, περνούσε τις διακοπές της στην παραλία της Σαν Τάλα.

Ο Ζακ Χόλντ αρχίζει να απομακρύνεται. Η ΚΑΜΕΡΑ τον ακολουθεί.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Ο μεγάλος χορός της σεζόν θα γινόταν στο δημοτικό μέγαρο.

3.ΕΕ. ΔΡΟΜΟΣ ΠΟΛΗΣ-ΜΕΡΑ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Ο Ζακ Χόλντ περιπλανιέται στους δρόμους της πόλης. Η ΚΑΜΕΡΑ τον ακολουθεί από κάποια απόσταση. Ξανά ο ήχος των ΒΗΜΑΤΩΝ και το ΛΑΧΑΝΙΑΣΜΑ.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Η Τατιάνα Καρλ υποστηρίζει ότι οι καταβολές της αρρώστιας της Λολ προϋπήρχαν, πριν ακόμα από τη φιλία τους.

Ο Ζακ Χόλντ συνεχίζει να προχωρά με σταθερό βήμα. Τον προσπερνά η ΓΥΝΑΙΚΑ2 (40). Γυρίζει, την κοιτάζει. Συνεχίζει το ανέμελο βάδισμά του.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Η Τατιάνα λέει πως πάντα κάτι έλλειπε από τη Λολ, κάτι που δεν της επέτρεπε να είναι παρούσα.

4.ΕΕ. ΒΙΤΡΙΝΑ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΟΣ-ΜΕΡΑ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Ο Ζακ Χόλντ σταματά μπροστά σε μια βιτρίνα. Η ΚΑΜΕΡΑ επιβραδύνει, ακολουθεί, στέκεται πίσω του. Ο Ζακ Χόλντ κοιτάζει

το είδωλό του στη βιτρίνα, περνάει το χέρι ανάμεσα στα μαλλιά του.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Ένα κομμάτι του εαυτού της ήταν πάντα απόμακρο απ' τον καθένα και από τη συγκεκριμένη.

Ο Ζακ Χόλντ πλησιάζει τη βιτρίνα-καθρέφτη σαν να θέλει να δει καλύτερα. Κοιτάζει κάτι στο βάθος που εμείς δεν μπορούμε να δούμε.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Πού;

(παύση)

Στο τίποτα...

Ο Ζακ Χόλντ πλησιάζει κι άλλο, κι άλλο, σχεδόν υπνωτισμένος.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Δεν πιστεύω τίποτα απ' όσα λέει η Τατιάνα.

(παύση)

Δεν πιστεύω τίποτα...

(παύση)

Επινοώ...

Ο Ζακ Χόλντ πλησιάζει κι άλλο, αγγίζει απαλά με το δάχτυλο το τζάμι, το χαιδεύει.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Επινοώ τη μαγική στιγμή στην οποία οφείλω τη γνωριμία μου με τη Λολ Στάιν.

Ο Ζακ Χόλντ στρέφεται απότομα πίσω, έκπληκτος, σαν τρομαγμένος. Αμέσως μετά χαμογελάει ανακουφισμένος.

5.ΕΕ.ΔΡΟΜΟΣ/ΑΛΛΟ ΣΗΜΕΙΟ-ΜΕΡΑ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Ο Ζακ Χόλντ στρέφεται ξανά μπροστά και συνεχίζει ήρεμα την πορεία του. Η ΚΑΜΕΡΑ ακολουθεί πάντα πίσω από τον άντρα. Πάντα ο ήχος από τα ΒΗΜΑΤΑ και το ΛΑΧΑΝΙΑΣΜΑ.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Θα την αναζητήσω από εκείνη τη μαγική στιγμή, από τη στιγμή που μου φαίνεται πως ξεκινά για να με γνωρίσει...

(παύση)

Ακριβώς τη στιγμή που οι δύο γυναίκες μπαίνουν στην αίθουσα χορού του δημοτικού μεγάρου της Σαν Τάλα.

Ακούγεται από μακριά, από το βάθος, σαν μέσα σε όνειρο, το BEETHOVEN-DIABELLI VARIATION 14. Ο Ζακ Χόλντ σταματά σε ένα σημείο του πεζόδρομου. Μπροστά μια λεωφόρος και απέναντι μια στάση λεωφορείου. Στέκεται, κοιτάζει μπροστά και περιμένει κάτι, κάποια...

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Η ορχήστρα σταμάτησε να παίζει.

6.ΕΕ. ΑΠΕΝΑΝΤΙ ΑΠΟ ΣΤΑΣΗ-ΜΕΡΑ

Ένα λεωφορείο σταματάει μπροστά στη στάση. ΚΟΡΝΑΡΙΣΜΑ και ΦΑΣΑΡΙΑ από το πλήθος που κατεβαίνει.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Η πίστα άδειασε σιγά σιγά.

Η στάση γεμίζει από το πλήθος που κατεβαίνει από το λεωφορείο.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Είναι αδειανή.

Η ΤΑΤΙΑΝΑ ΚΑΡΛ(30) κατεβαίνει από το λεωφορείο. Έχει μέτριο ανάστημα, μακριά μαύρα μαλλιά.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Η μεγαλύτερη γυναίκα κοντοστάθηκε ένα  
λεπτό για να κοιτάξει τον κόσμο.

Η Τατιάνα Καρλ κοιτάζει για μια στιγμή γύρω της. Κάποιον ψάχνει.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Κατόπιν στράφηκε χαμογελώντας στην κοπέλα  
που τη συνόδευε.

Η Τατιάνα εντοπίζει απέναντί της και σε απόσταση, τον Ζακ Χόλντ.  
Του χαμογελάει.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Ήταν η κόρη της πέρα από κάθε αμφιβολία.  
Ήταν ψηλές και οι δύο, με την ίδια κοψιά.

Η Τατιάνα περιμένει να σταματήσει η κίνηση στον δρόμο, ώστε να  
περάσει απέναντι, προς το μέρος του Ζακ. Εκείνος περιμένει  
ακίνητος.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Αυτά διηγείται...

Η ΚΑΜΕΡΑ εστιάζει στο πρόσωπο της Τατιάνα Καρλ.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Η Τατιάνα.

Η Τατιάνα περνάει τον δρόμο, πλησιάζει όλο και πιο κοντά στον  
Ζακ.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Οι δύο γυναίκες διέσχισαν την πίστα.

(παύση)

Η Λολ ακίνητη σαν άγαλμα, στεκόταν πίσω  
από το μπαρ και τα πράσινα φυτά. Την είδε  
να πλησιάζει.

(παύση)

Την είδε κι εκείνος. Ηλιοκαμμένη με  
βαμμένα κόκκινα τα μαλλιά, θαλασσινή Εύα  
που ασχήμαινε στο φως.

(παύση)

Ήταν στην παραλία σήμερα το πρωί, λέει ο  
μνηστήρας της Λολ, ο Μάικλ Ρίτσαρντσον.

Η Τατιάνα φτάνει επιτέλους πλαί στον Ζακ Χόλντ.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Αναγνώρισε ο ένας τον άλλον όταν εκείνη  
πέρασε δίπλα του;

Η Τατιάνα στέκεται απέναντι στον Ζακ Χόλντ, κοιτάζονται.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Μάικλ Ρίτσαρντσον. Αν Μαρί Στρέτερ. Η  
καινούρια ιστορία είχε ήδη αρχίσει να  
ξετυλίγεται.

Ο Ζακ πλησιάζει την Τατιάνα.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Ο Μάικλ Ρίτσαρντσον την πλησιάζει.

Η ΚΑΜΕΡΑ πλησιάζει το ζευγάρι.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Η Λολ κάνει ενστικτωδώς μερικά βήματα προς  
την Αν Μαρί Στρέτερ ταυτόχρονα με τον  
Μάικλ Ρίτσαρντσον.

(παύση)

Τους κοιτάζει. Μοιάζει να τους αγαπάει.

Ο Ζακ απλώνει το χέρι του προς το μέρος της Τατιάνα.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Εκείνος υποκλίνεται, περιμένει.

Η Τατιάνα αγγίζει το χέρι του Ζακ, το κλείνει μέσα στο δικό της.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Η Αν Μαρί πέφτει στην αγκαλιά του. Στην  
αγκαλιά του Μάικλ Ρίτσαρντσον.

7.ΕΕ. ΔΡΟΜΟΣ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΟΣ-ΣΟΥΡΟΥΠΟ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Ο Ζακ και η Τατιάνα αρχίζουν να περπατάνε μαζί. Απομακρύνονται.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Η Λολ ξαναγυρίζει στη θέση της, πίσω από  
το μπαρ και τα πράσινα φυτά. Η Τατιάνα  
μαζί της.

Η ΚΑΜΕΡΑ ακολουθεί το ζευγάρι. Ακούγονται και πάλι τα ΒΗΜΑΤΑ.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Χορεύουν.

Ο Ζακ και η Τατιάνα βαδίζουν αμίλητοι ο ένας πλάι στον άλλο,  
πιασμένοι από το χέρι. Ακούγεται από το βάθος το BEETHOVEN-  
DIABELLI VARIATION 14, μαζί με τις κοφτές ΑΝΑΣΕΣ και τα ΒΗΜΑΤΑ  
της Λολ.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Εκείνος με τα μάτια χαμηλωμένα, στυλωμένα  
στο γυμνό σημείο του ώμου της.

(παύση)

Εκείνη δεν κοιτούσαν, παρά το βάθος της  
αίθουσας.

(παύση)

Δεν μιλούσαν.

Μια πινακίδα που γράφει ΛΕΩΦΟΡΟΣ ΤΟΥ ΔΑΣΟΥΣ. Η ΚΑΜΕΡΑ/Λολ  
σταματά. Παρατηρεί το ζευγάρι να απομακρύνεται. Δεν ακολουθεί  
πια.

ZAK XOLANT (V.O)

Ο πρώτος χορός τελείωσε. Ο Μάικλ  
Ρίτσαρντσον πλησίασε τη Λολ, όπως το  
συνήθιζε πάντα μέχρι αυτή τη στιγμή.

Στο τέλος της λεωφόρου ένα σκοτεινό απομονωμένο ξενοδοχείο. Πίσω  
ένα χωράφι με σίκαλη. Στο βάθος του ορίζοντα ο ήλιος δύει πίσω  
από τους λόφους. Εκθαμβωτικό ηλιοβασίλεμα.

ZAK XOLANT (V.O)

Στα μάτια του καθρεφτιζόταν η ικεσία, μια  
παράκληση για βοήθεια, για συγκατάθεση.

(παύση)

Η Λολ του χαμογέλασε.

(παύση)

Και μετά, στο τέλος του χορού που  
ακολουθήσε, δεν ξαναγύρισε στη Λολ.

(παύση)

Η Αν Μαρί Στρέτερ και ο Μάικλ Ρίτσαρντσον  
δεν χώρισαν ποτέ πια.

Ο ήλιος έχει δύσει.

8.ΕΕ. ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ-ΒΡΑΔΥ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Η ΚΑΜΕΡΑ στο πίσω μέρος του ξενοδοχείου. Το χωράφι λίγα μέτρα  
πιο πέρα.

ZAK XOLANT (V.O)

Το πρώτο φως της αυγής. Το τέλος της  
νύχτας.

Στο δεύτερο πάτωμα του ξενοδοχείου, ένα παράθυρο παραλληλόγραμμο  
σαν μικρή οθόνη, φωτίζεται μέσα στο σκοτάδι.

ZAK XOLANT (V.O)



Εκείνη περίπου την ώρα, χορεύοντας,  
αντάλλαζαν λίγες λέξεις.

Από μακριά ακούγεται το BEETHOVEN-DIABELLI VARIATION 14.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Η Λολ έμενε πάντα εκεί όπου την είχε βρει  
το συμβάν, από τη στιγμή που μπήκε στην  
αίθουσα η Αν Μαρί Στρέτερ, πίσω από τα  
φυτά του μπαρ.

Η ΚΑΜΕΡΑ γυρίζει και κινείται προς το χωράφι με τη σίκαλη.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Με την αυγή, ο Μάικλ Ρίτσαρντσον αναζήτησε  
με τα μάτια κάποιον στο βάθος της σκάλας.

(παύση)

Δεν ανακάλυψε τη Λολ.

9.ΕΕ. ΧΩΡΑΦΙ-BRAADY (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Η ΚΑΜΕΡΑ/Λολ σταματά να κινείται. Στρέφεται ξανά προς το  
ξενοδοχείο. Το ξενοδοχείο τώρα σαν να το κοιτάζουμε χαμηλά από  
το έδαφος.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Η Τατιάνα, η καλύτερή της φίλη, της  
χάιδευε αδιάκοπα το χέρι, ακουμπισμένο σ'  
ένα μικρό τραπεζάκι κάτω από τα λουλούδια.

Ακούγεται το απαλό ΘΡΟΙΣΜΑ της σίκαλης στο βραδινό αεράκι.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Ναι, ήταν η Τατιάνα που της χάριζε τούτη  
τη στοργική χειρονομία ολόκληρη τη νύχτα.

Ακούγεται η βαθιά ΑΝΑΠΝΟΗ της Λολ πίσω από την ΚΑΜΕΡΑ. Το  
ΘΡΟΙΣΜΑ της σίκαλης.

ΖΑΚ ΧΟΛΝΤ (V.O)

Όμως η νύχτα δεν επρόκειτο να κρατήσει για πολύ ακόμα.

(παύση)

Και κανείς δεν είχε σκεφτεί αυτή την άλλη όψη των πραγμάτων: το τέλος με την άφιξη της ημέρας.

Ο ίσκιος του Ζακ Χόλντ διαβαίνει από το φωτισμένο παραλληλόγραμμο. Η ρυθμική ΑΝΑΠΝΟΗ της Λολ.

ΖΑΚ ΧΟΛΝΤ (V.O)

Η αίθουσα κόντευε ν' αδειάσει. Η ορχήστρα σταμάτησε να παίζει. Οι μουσικοί πέρασαν μπροστά από το αγκαλιασμένο ζευγάρι, ο ένας πίσω από τον άλλον, τα βιολιά τους κλεισμένα σε κουτιά ίδια με φέρετρα.

Ο Ζακ Χόλντ διαβαίνει για δεύτερη φορά το παράθυρο προς την αντίθετη κατεύθυνση. Πιο έντονη, πιο γρήγορη ΑΝΑΠΝΟΗ.

ΖΑΚ ΧΟΛΝΤ (V.O)

Δεν αντιλήφθηκαν πως δεν υπήρχε ορχήστρα, πως δεν υπήρχε μουσική. Συνέχισαν να χορεύουν.

Το φως από το παραλληλόγραμμο παράθυρο αλλάζει, γίνεται πιο δυνατό. Δεν πηγάζει πια από το βάθος, στ' αριστερά του παραθύρου, αλλά από το ταβάνι.

ΖΑΚ ΧΟΛΝΤ (V.O)

Ο Μάικλ Ρίτσαρντσον έφερε το χέρι στο μέτωπό του, έψαξε στη σάλα για ένα σημάδι αιωνιότητας. Το χαμόγελο της Λολ Στάιν ήταν τέτοιο σημάδι, αλλά δεν το είδε.

Η Τατιάνα Καρλ γυμνή μέσα στα μαύρα της μαλλιά, διασχίζει κι εκείνη το προσκήνιο του φωτός, αργά. Σταματά στο παραλληλόγραμμο πεδίο ορατότητας της ΚΑΜΕΡΑΣ/Λολ. Στρέφεται προς το βάθος, προς τον Ζακ.

ZAK ΧΟΛΑΝΤ (V.O)

Κοιτάζονταν χωρίς να μιλούν για ώρα πολλή,  
μην ξέροντας τι να κάνουν, πώς να βγουν  
από τη νύχτα.

Ο Ζακ εμφανίζεται κι εκείνος στο παράθυρο, φαίνονται πια και οι δύο αντικρυστά στο βάθος του δωματίου. Από το παράθυρο διακρίνεται μόνο το πάνω μέρος του σώματός τους. Τα πρόσωπά τους μοιάζουν απογοητευμένα. Δεν ακούγονται, αλλά φαίνεται πως συνομιλούν, όμως ελάχιστα, σπασμωδικά.

ZAK ΧΟΛΑΝΤ (V.O)

Εκείνη τη στιγμή μία γυναίκα μπήκε στην  
αίθουσα. Η μάνα της Λολ.

(παύση)

Μπήκε στην αίθουσα βρίζοντας, βρίζοντας  
τους ρώτησε τι έκαναν στο παιδί της.

Τα πρόσωπα του Ζακ και της Τατιάνα τώρα κοιτάζονται βουβά. Ο ήχος της ΑΝΑΠΝΟΗΣ.

ZAK ΧΟΛΑΝΤ (V.O)

Εκείνοι έψαξαν γύρω τους να δουν σε ποιον  
απευθύνονταν οι προσβολές.

(παύση)

Δεν απάντησαν.

Οι φιγούρες του Ζακ και της Τατιάνα χάνονται από το παράθυρο. Η γρήγορη, ρυθμική και πάλι ΑΝΑΠΝΟΗ.

ZAK ΧΟΛΑΝΤ (V.O)

Όταν η μάνα ανακάλυψε το παιδί της πίσω  
από τα φυτά, ένας απόηχος παραπονιάρικος  
και τρυφερός πλημμύρισε την άδεια αίθουσα.

Η ΑΝΑΠΝΟΗ γίνεται πιο δυνατή, σχεδόν ακούγεται σαν ΛΥΓΜΟΣ.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Μόλις η μάνα έφτασε την Λολ και την  
άγγιξε, η Λολ άφησε επιτέλους το τραπέζι.

Ο Ζακ Χόλντ ξαναπερνά από το φωτισμένο παράθυρο, αλλά αυτή τη  
φορά ντυμένος.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Εκείνη τη στιγμή, η Λολ άρχισε να  
καταλαβαίνει κάποιο τέλος να διαγράφεται,  
αλλά θολά, χωρίς να διακρίνει ακόμα το  
ακριβές περίγραμμά του.

Τώρα περνά η Τατιάνα ξανά από το παράθυρο, ακόμα γυμνή.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Η εικόνα της μάνας ανάμεσα σε εκείνη και  
το ζευγάρι ήταν το προμήνυμα.

Η Τατιάνα σταματά μπροστά στο παράθυρο, γέρνει, το κεφάλι της  
ελαφριά ανασηκωμένο. Με μια περιστροφική κίνηση του κορμού, με  
τα μπράτσα στον αέρα, τα χέρια έτοιμα να τα υποδεχτούν, ρίχνει  
τα μαλλιά της μπροστά, τα ξετινάζει και τ' ανασηκώνει πάλι.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Η Λολ τράβηξε βίαια τη μάνα της από το  
χέρι, σωριάστηκε στο πάτωμα.

Ο Ζακ Χόλντ πλησιάζει την Τατιάνα, ενώ εκείνη παίζει με τα  
μαλλιά της.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Η Λολ φώναξε για πρώτη φορά...

Ο Ζακ Χόλντ σκύβει, χώνει το κεφάλι του στην απαλή και πλούσια μάζα από τα μαλλιά της Τατιάνα. Τα φιλάει.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

...Και τα χέρια ξαναβρέθηκαν γύρω από τους ώμους της. Δεν τ' αναγνώρισε.

Η Τατιάνα συνεχίζει να φτιάχνει τα μαλλιά της και αφήνει τον Ζακ να κάνει ό,τι θέλει, με χαλαρή συνεχόμενη κίνηση.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

...Απέστρεψε το πρόσωπό της για να μην της το αγγίξουν.

Ο Ζακ και η Τατιάνα εξαφανίζονται για λίγο πίσω από το πλαίσιο του παραθύρου. Το ΛΑΧΑΝΙΑΣΜΑ δυναμώνει και πάλι.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Ο Μάικλ Ρίτσαρντσον και η Αν Μαρί Στρέτερ άρχισαν να κινούνται, να βαδίζουν κατά τους τοίχους ψάχνοντας φανταστικές πόρτες.

(παύση)

Το μισόφωτο της αυγής ήταν το ίδιο μέσα κι έξω από την αίθουσα.

Η Τατιάνα επιστρέφει και πάλι μόνη, τα μαλλιά της έχουν ξαναλυθεί. Πλησιάζει το παράθυρο μ' ένα τσιγάρο στο στόμα και ακουμπά τους αγκώνες της στο περβάζι. Από το σώμα της διακρίνεται το στήθος της, μισοκαλυμμένο από τα πλούσια μαλλιά της.

ZAK ΧΟΛΝΤΙ (V.O)

Βρήκαν κάποτε κατά που έπεφτε η κανονική πόρτα και τράβηξαν αργά αργά προς τα' κει.

Η Τατιάνα σβήνει το τσιγάρο, απομακρύνεται από το παράθυρο.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Η Λολ φώναξε χωρίς να σταματήσει να μιλάει λογικά.

(παύση)

Δεν ήταν αργά. Το φως του καλοκαιριού ξεγελούσε.

(παύση)

Ικέτευσε τον Μάιλλ Ρίτσαρντσον να την πιστέψει.

Το ΛΑΧΑΝΙΑΣΜΑ σταματά, ακούγεται μια βαθιά ΕΙΣΠΝΟΗ.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Αλλά καθώς εκείνοι συνέχιζαν να προχωρούν...

Η Τατιάνα προβάλλει ξανά στο παράθυρο ντυμένη.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

...η Λολ ελευθερώθηκε από τα χέρια που προσπαθούσαν να την εμποδίσουν.

Ο Ζακ περνάει και αυτός μπροστά από το παράθυρο, με το σακάκι κρεμασμένο στον ώμο.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Και τότε έτρεξε προς την πόρτα, έπεσε πάνω στα θυρόφυλλα. Η πόρτα, στερεωμένη γερά στο έδαφος, αντιστάθηκε.

Ο Ζακ και η Τατιάνα εξαφανίζονται από το οπτικό πεδίο του φωτισμένου παραθύρου.

ZAK ΧΟΛΝΤ (V.O)

Πέρασαν από μπροστά της με χαμηλωμένα τα μάτια.

Ένα ταξί φαίνεται να καταφτάνει μακριά από τον δρόμο. Σταματά μπροστά στο ξενοδοχείο.

ZAK XOLANT (V.O)

Η Λολ τους ακολούθησε με το βλέμμα πέρα  
από τους κήπους.

Το φως του δωματίου σβήνει. Το παράθυρο σκοτεινιάζει.

ZAK XOLANT (V.O)

Όταν δεν μπορούσε πια να τους δει,  
σωριάστηκε χάμω, λιπόθυμη.

10.ΕΞ. ΧΩΡΑΦΙ-BRADY (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Κάπου στο βάθος ακούγεται το BEETHOVEN-DIABELLI VARIATION 14. Η  
ΜΟΥΣΙΚΗ σαν να έρχεται μέσα από το ξενοδοχείο. Η ΚΑΜΕΡΑ/Λολ  
κινείται γρήγορα ανάμεσα στη σίκαλη που θροΐζει ελαφρά στο  
πέρασμά της. ΗΧΟΙ της νύχτας. Το ΚΡΩΙΜΟ μιας κουκουβάγιας. Η  
ΜΟΥΣΙΚΗ δυναμώνει.

ZAK XOLANT (V.O)

Ποια είστε;

ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ (V.O)

Το όνομά μου είναι Λολ.  
Λολ Στάιν.

ZAK XOLANT (V.O)

Είστε η φίλη της Τατιάνας.

ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ (V.O)

Τις Πέμπτες χορεύαμε οι δυο μας.

Οι δυο μας στην άδεια αυλή του σχολείου.

ZAK XOLANT (V.O)

Λόλα Στάιν.

11.ΕΞ. ΕΙΣΟΔΟΣ ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ-ΒΡΑΔΥ

Η ΚΑΜΕΡΑ/Λολ στέκεται για λίγο μπροστά στην εξώπορτα.

ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ (V.O)

Ζακ Χόλντ. Σας είδα. Στην αρχή μόνο.

Έπειτα με μια γυναίκα. Σας ακολούθησα στο  
Ξενοδοχείο του Δάσους.

12.ΕΣ. ΙΣΟΓΕΙΟ ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟΥ-ΒΡΑΔΥ

Η ΚΑΜΕΡΑ/Λολ προσπερνά την αίθουσα αναμονής του ξενοδοχείου. Η  
ΜΟΥΣΙΚΗ δυναμώνει.

ΖΑΚ ΧΟΛΝΤ (V.O)

Γιατί;

ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ (V.O)

Σας διάλεξα.

ΖΑΚ ΧΟΛΝΤ (V.O)

Τι θέλετε;

13.ΕΣ. ΣΚΑΛΕΣ ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟΥ-ΒΡΑΔΥ

Η ΚΑΜΕΡΑ/Λολ ανεβαίνει στον δεύτερο όροφο του ξενοδοχείου. Η  
ΜΟΥΣΙΚΗ όλο και πιο δυνατή.

ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ (V.O)

Θέλω.

ΖΑΚ ΧΟΛΝΤ (V.O)

Γιατί;

ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ (V.O)

Ζακ Χόλντ.

ΖΑΚ ΧΟΛΝΤ (V.O)

Λόλα Στάιν.

14.ΕΣ. ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΟΡΟΦΟΣ ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟΥ-ΒΡΑΔΥ



Η ΚΑΜΕΡΑ/Λολ κινείται στους διαδρόμους του ξενοδοχείου,  
προσπερνώντας κλειστές πόρτες. Η ΜΟΥΣΙΚΗ δυναμώνει και άλλο.  
Ακούγεται το ΓΕΛΙΟ κοριτσιού σαν μέσα σε όνειρο.

ΖΑΚ ΧΟΛΝΤ (V.O)

Τα μάτια σας είναι τόσο φωτεινά μερικές  
φορές. Είστε τόσο ξανθή.

Η ΚΑΜΕΡΑ/Λολ στρίβει σε έναν διάδρομο κάθετο στον προηγούμενο.  
Ακούγεται το ΓΕΛΙΟ.

ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ (V.O)

(Εκπληκτική)

Είναι αλήθεια.

(παύση)

Βγαίνατε από έναν κινηματογράφο. Θυμάστε  
τι ζέστη έκανε; Κρατούσατε το σακάκι σας  
στο χέρι.

#### 15. ΕΣ. ΔΙΑΔΡΟΜΟΣ ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟΥ/ΑΛΛΟ ΣΗΜΕΙΟ-BRAΔΥ

Η ΚΑΜΕΡΑ/Λολ ακινητοποιείται πίσω από μια ανοιχτή πόρτα. Τα  
ΓΕΛΙΑ σταματούν. Ακούγεται πια δυνατά από το δωμάτιο το  
BEETHOVEN-DIABELLI VARIATION 14.

ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ (V.O)

Χωρίς καν να το καταλαβαίνετε, δεν ξέρατε  
τι να κάνετε. Βγαίνατε από 'κείνον τον  
σκοτεινό διάδρομο, από το σινεμά όπου  
είχατε πάει μόνος για να σκοτώσετε την ώρα  
σας. Είχατε ελεύθερο χρόνο εκείνη τη μέρα.  
Μόλις φτάσατε στη λεωφόρο βαλθήκατε να  
κοιτάτε τις περαστικές.

ΖΑΚ ΧΟΛΝΤ (V.O)

Πόσο λάθος κάνετε.

ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ (V.O)

Τσως.

16.ΕΣ. ΑΙΘΟΥΣΑ ΧΟΡΟΥ ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟΥ-ΒΡΑΔΥ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Η ΚΑΜΕΡΑ/Λολ διασχίζει την πόρτα, σε μια μεγάλη σκοτεινή αίθουσα χορού. Το φεγγάρι έξω από το παράθυρο ρίχνει το αμυδρό φως του πάνω σε πεσμένες γιρλάντες, στοιβαγμένα στην άκρη τραπέζια και καθίσματα, ένα μπαρ, ένα πέρασμα που το στοιχίζουν ξερά φυτά, ένα πιάνο. Η ΜΟΥΣΙΚΗ δυνατή.

ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ (V.O)

Η γυναίκα που ήρθε μετά στην πλατεία με τα λεωφορεία, ήταν η Τατιάνα Καρλ.

(παύση)

Ήταν η Τατιάνα. Ήσαστε ο άντρας που αργά ή γρήγορα θα συναντούσε. Το ήξερα.

ΖΑΚ ΧΟΛΑΝΤ (V.O)

Επειδή μοιάζω με τον Μάικλ Ρίτσαρντσον;

ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ (V.O)

Όχι, δεν είναι αυτό.

(ταραγμένη)

Δεν του μοιάζετε, όχι.

(σέρνει τις λέξεις)

Δεν ξέρω τι είναι.

Η ΚΑΜΕΡΑ/Λολ κινείται μέσα στην αίθουσα. Πλησιάζει κοντά στο μπαρ. Γύρω ξεραμένα φυτά μέσα σε γλάστρες.

ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ (V.O)

Το δωμάτιό σας ήταν φωτισμένο και μες στο φως είδα την Τατιάνα να περνάει. Ήταν γυμνή. Γυμνή κάτω απ' τα μαύρα της μαλλιά.

ΖΑΚ ΧΟΛΝΤ (V.O)

Γυμνή κάτω απ' τα μαύρα της μαλλιά.

ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ (V.O)

Γυμνή κάτω απ' τα μαύρα της μαλλιά.

(παύση)

Κάθε Τρίτη.

(παύση)

Η Τατιάνα Καρλ αφήνει τον άντρα της για να  
σας συναντήσει στη στάση των λεωφορείων.

Η ΚΑΜΕΡΑ/Λολ σταματά να κινείται. Κοιτάζουμε την άδεια, σκοτεινή  
πίστα. Το BEETHOVEN-DIABELLI VARIATION 14 ακούγεται συνέχεια.

ΖΑΚ ΧΟΛΝΤ (V.O)

Αξιοθαύμαστη πουτάνα η Τατιάνα.

ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ (V.O)

Η καλύτερη. Η καλύτερη απ' όλες, έτσι δεν  
είναι;

ΖΑΚ ΧΟΛΝΤ (V.O)

Η καλύτερη.

ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ (V.O)

Τι απίθανη σύμπτωση.

ΖΑΚ ΧΟΛΝΤ (V.O)

Θα χωρίσω απ' την Τατιάνα Καρλ.

Η ΚΑΜΕΡΑ/Λολ αρχίζει να κινείται πάλι στον χώρο, περιμετρικά.

ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ (V.O)

Σας εκλιπαρώ, μην το κάνετε.

Βλέπουμε τους τοίχους της αίθουσας, κλειστές πόρτες γύρω,  
κλειστά παράθυρα.

ZAK XOΛNT (V.O)

Τι;

ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ (V.O)

Σας παρακαλώ.

ZAK XOΛNT (V.O)

Γιατί; Πείτε μου, γιατί;

ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ (V.O)

Δεν θέλω.

Το φεγγάρι χάνεται πίσω από σύννεφα. Σκοτεινιάζει. Η ΜΟΥΣΙΚΗ εξακολουθεί να ακούγεται.

ZAK XOΛNT (V.O)

Δεν θα εγκαταλείψω την Τατιάνα Καρλ.

ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ (V.O)

Θα την ξαναδείτε.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ σταματάει. Το ίδιο και η κίνηση της ΚΑΜΕΡΑΣ.

ZAK XOΛNT (V.O)

Κι εσάς; Εσάς; Πότε;

(παύση)

17.ΕΕ. ΠΑΡΑΛΙΑ- ΉΜΕΡΩΜΑ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Ένα εγκαταλελειμμένο κτίριο στην παραλία, μισογκρεμισμένο, σπασμένα τζάμια, τοίχοι πεσμένοι, ερείπια. Μπροστά η θάλασσα. Ο ήλιος δεν έχει φανεί ακόμη.

ZAK XOΛNT (V.O)

Πέθανε εδώ.

(παύση)

Η Λόλ Στάιν πέθανε εδώ, στην παραλία της Σαν Τάλα.

Στον ορίζοντα, φαίνονται οι πρώτες ακτίνες του ήλιου.

ZAK ΧΟΛΑΝΤ (V.O)

Με το πρώτο φως της αυγής, στο τέλος της  
νύχτας.

Ακούγεται από την πλευρά του ξενοδοχείου το BEETHOVEN-DIABELLI  
VARIATION 14.

ZAK ΧΟΛΑΝΤ (V.O)

Δεν το είδε να έρχεται. Το τέλος  
με την άφιξη της ημέρας.

Μέσα από το ξενοδοχείο ακούγεται ένας ΑΠΟΗΧΟΣ παραπονιάρικος και  
τρυφερός.

ZAK ΧΟΛΑΝΤ (V.O)

Η Λολ δεν είδε ποτέ το καινούριο φως της  
ημέρας.

Ο ήλιος ξεπροβάλλει στον ορίζοντα.

ZAK ΧΟΛΑΝΤ (V.O)

Η Λολ σωριασμένη στο παγωμένο δάπεδο του  
δημοτικού μεγάρου.

(παύση)

Την πλησιάζω.

(παύση)

Η Λολ σωριασμένη στο κρεβάτι στο  
Ξενοδοχείο του Δάσους. Η Λολ γυμνή κάτω  
από τα ξανθά της μαλλιά.

Ο ήλιος υψώνεται αργά, το φως του γίνεται όλο και πιο έντονο.

ZAK ΧΟΛΑΝΤ (V.O)

Η Λολ ονειρεύεται. Άλλους καιρούς όπου  
αυτό που είναι να γίνει θα γινόταν

διαφορετικά. Αλλιώς. Χίλιες φορές. Παντού.  
Αλλού. Ανάμεσα σ' άλλους, χιλιάδες που-  
όπως κι εμείς- ονειρεύονται τους ίδιους  
καιρούς υποχρεωτικά. Αυτό το όνειρο  
μεταδίδεται και σε μένα.

Σύννεφα στον ορίζοντα. Ένα αεράκι δημιουργεί ρυτίδες στην  
επιφάνεια της θάλασσας. Από το κτίριο ακούγεται το BEETHOVEN-  
DIABELLI VARIATION 14. Ο μικρός ΑΠΟΗΧΟΣ της γυναικείας κραυγής.

ZAK XOLANT (V.O)

Είμαι αναγκασμένος να τη γδύσω. Δεν  
πρόκειται να το κάνει μόνη της. Να τη,  
γυμνή. Ποια ξαπλώνει στο κρεβάτι;

(παύση)

Πλαγιασμένη, μένει ασάλευτη. Είναι  
ανήσυχη. Είναι ακίνητη, μένει εκεί που την  
άφησα. Με ακολουθεί με τα μάτια καθώς  
ξενιτύνομαι, σαν να της είμαι άγνωστος.  
Ποιος είναι αυτός; Η κρίση είναι εδώ. Την  
προκάλεσε η κατάσταση μας αυτή τη στιγμή,  
το γεγονός ότι είμαστε μόνοι σ' ένα  
δωμάτιο.

Η ΜΟΥΣΙΚΗ δυναμώνει, δυναμώνει και το αεράκι, η ΗΧΟΣ των  
κυμάτων.

ZAK XOLANT (V.O)

Λέει ότι κάτω είναι η αστυνομία. Δεν της  
φέρνω αντίρρηση. Λέει ότι δέρνουν κόσμο  
στη σκάλα. Δεν της φέρνω αντίρρηση. Δεν μ'  
αναγνωρίζει πια καθόλου. Δεν ξέρω, ποιος  
είναι; Στη συνέχεια μ' αναγνωρίζει με  
δυσκολία. Θα φύγουμε. Της λέω πως θα μας  
συλλάβουν οι αστυνομικοί.

Ο ουρανός σκοτεινιάζει, η θάλασσα μαυρίζει και αγριεύει. Η ΜΟΥΣΙΚΗ, ο ΗΧΟΣ των κυμάτων.

ZAK XOΛANT (V.O)

Ξαπλώνω δίπλα της, δίπλα στο κλειστό της κορμί. Αναγνωρίζω τη μυρωδιά της. Τη χαϊδεύω χωρίς να την κοιτώ.

Από το εγκαταλελειμμένο κτίριο ακούγεται ξανά ο ΑΠΟΗΧΟΣ της κραυγής.

ZAK XOΛANT (V.O)

Πώς με πονάτε, μου λέει. Συνεχίζω. Με το άγγιγμα αναγνωρίζω τις καμπύλες του γυναικείου κορμιού. Πάνω της σχεδιάζω λουλούδια. Δεν παραπονιέται πια. Δεν σαλεύει. Σίγουρα θυμάται πως βρίσκεται με τον εραστή της Τατιάννας Καρλ.

Στο βάθος του ορίζοντα, ανάμεσα στα σύννεφα αστραπές. Λίγο μετά ακούγεται ο δυνατός ΚΡΟΤΟΣ του κεραυνού. Οι πρώτες ψιχάλες.

ZAK XOΛANT (V.O)

Μα να που στο τέλος αμφισβητεί κι αυτή την ταυτότητα, τη μόνη που αναγνωρίζει, τουλάχιστον τη μόνη που επικαλούνταν σ' όλο το διάστημα της γνωριμίας μας. Ποιος είναι, λέει.

Η λάμψη της αστραπής πολύ πιο κοντά, έπειτα ένας πιο δυνατός ΚΡΟΤΟΣ. Αρχίζει και βρέχει πολύ, Ο ΗΧΟΣ της βροχής μπερδεύεται με τη μουσική του BEETHOVEN-DIABELLI VARIATION 14 που ακούγεται από το ερειπωμένο μέγαρο και τον ΑΠΟΗΧΟ της κραυγής.

ZAK XOΛANT (V.O)

Απαιτεί να της πω.

(παύση)

Λέω: Η Τατιάνα Καρλ.

Ο σκοτεινός ουρανός φωτίζεται από αστραπές, η θάλασσα είναι φουρτουνιασμένη, τα αφρισμένα κύματα σκάνε στην ακτή. Ο ΑΝΕΜΟΣ δυναμώνει, ο ΗΧΟΣ της βροχής, οι ΚΕΡΑΥΝΟΙ, τρομαγμένοι γλάροι που ΚΡΑΖΟΥΝ. Οι ΗΧΟΙ της φύσης καλύπτουν όλο και περισσότερο τη ΜΟΥΣΙΚΗ.

ΖΑΚ ΧΟΛΑΝΤ (V.O)

Καταπονημένος, εξουθενωμένος, της ζητώ να με βοηθήσει.

(παύση)

Με βοηθά. Ήξερε τον τρόπο. Ποιος ήταν πριν από μένα: Δεν θα το μάθω ποτέ. Μου είναι αδιάφορο.

Ανεμοθύελλα σηκώνει την άμμο, τα κύματα της θάλασσας χτυπάνε το ερειπωμένο κτίριο, οι τοίχοι του καταρρέουν με εκκωφαντικό ΘΟΡΥΒΟ. Η ΜΟΥΣΙΚΗ έχει σχεδόν χαθεί.

ΖΑΚ ΧΟΛΑΝΤ (V.O)

Με κραυγές βρίζει, εκλιπαρεί, παρακαλεί να την ξανακατακτήσουν και να την παρατήσουν ταυτόχρονα, παγιδευμένη, προσπαθεί να το σκάσει από το δωμάτιο, από το κρεβάτι, ξαναγυρνά για να πέσει στα χέρια μου πάλι, έμπειρη και δεν υπάρχει καμιά διαφορά ανάμεσα σε 'κεινη και την Τατιάνα Καρλ, εκτός από τα απαλλαγμένα απ' τις τύψεις μάτια της και από τον χαρακτηρισμό που έδινε η ίδια στον εαυτό της -η Τατιάνα Καρλ- δεν αυτοχαρακτηρίζεται- καθώς και από τα δύο ονόματα που αποκαλούσε στον εαυτό της: Τατιάνα Καρλ και Λολ Στάιν.

Η θύελλα παρασέρνει τα πάντα στο πέρασμά της, σκοτεινιάζει.



Πρέπει να επιστρέψουμε.

18.ΕΕ. ΔΡΟΜΟΣ-ΜΕΡΑ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Η ΚΑΜΕΡΑ/Τατιάνα κινείται στους δρόμους της πόλης. Ακούγεται το ΛΑΧΑΝΙΑΣΜΑ, ο ΗΧΟΣ των βημάτων της.

19.ΕΕ. ΔΡΟΜΟΣ-ΜΕΡΑ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Η ΚΑΜΕΡΑ/Τατιάνα σταματά στη στάση ενός λεωφορείου. ΗΧΟΙ των αυτοκινήτων, του πλήθους, της πόλης. Το λεωφορείο σταματά, ανοίγουν οι πόρτες.

20.ΕΕ. ΠΛΑΤΕΙΑ-ΜΕΡΑ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Η ΚΑΜΕΡΑ/Τατιάνα στην πλατεία όπου προηγουμένως είχαν συναντηθεί ο Ζακ και η Τατιάνα. Ήχοι της πόλης, πανδαιμόνιο.

21.ΕΕ. ΔΡΟΜΟΣ ΠΟΛΗΣ/ΑΛΛΟ ΣΗΜΕΙΟ-ΜΕΡΑ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Η ΚΑΜΕΡΑ/Τατιάνα κινείται με ταχύτητα στον δρόμο προς το Ξενοδοχείο του Δάσους. Ήχοι των βημάτων της, το κοφτό ΛΑΧΑΝΙΑΣΜΑ.

22.ΕΕ. ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ ΤΟΥ ΔΑΣΟΥΣ-ΣΟΥΡΟΥΠΟ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Η ΚΑΜΕΡΑ/Τατιάνα στέκεται έξω από την είσοδο του ξενοδοχείου. Οι ΗΧΟΙ της πόλης έχουν κοπάσει, κελαηδίσματα πουλιών.

23.ΕΣ. ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ ΙΣΟΓΕΙΟ-ΣΟΥΡΟΥΠΟ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Η ΚΑΜΕΡΑ/Τατιάνα διασχίζει την είσοδο του ξενοδοχείου. Προσπερνά το σαλόνι, κατευθύνεται προς τη μεγάλη σκάλα. Την ανεβαίνει.

24.ΕΣ. ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΟΡΟΦΟΣ-ΣΟΥΡΟΥΠΟ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Η ΚΑΜΕΡΑ/Τατιάνα κινείται σε διαδρόμους, προσπερνά κλειστές πόρτες. Η ΚΑΜΕΡΑ στέκεται πίσω από την ίδια πόρτα στην οποία είχε σταθεί προηγουμένως. Η πόρτα ανοίγει.

25.ΕΣ. ΔΩΜΑΤΙΟ-ΣΟΥΡΟΥΠΟ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Ο Ζακ Χόλντ στέκεται στο παράθυρο του δωματίου. Η ΚΑΜΕΡΑ πλησιάζει. Ο Ζακ δεν φαίνεται να δίνει σημασία. ΚΟΝΤΙΝΟ στο πρόσωπο του Ζακ. Ο άντρας κλαίει. ΗΧΟΣ των λυγμών του. Η ΚΑΜΕΡΑ απομακρύνεται από το πρόσωπό του. ΚΟΝΤΙΝΟ στο παράθυρο.

26.ΕΞ. ΧΩΡΑΦΙ-ΔΥΣΗ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Ο ήλιος δύει στους λόφους πίσω από το χωράφι σίκαλης. Χαμηλά και ανάμεσα στα στάχια μια θολή κουκίδα, μια γκρίζα φιγούρα ξαπλωμένη. Το ΚΛΑΜΑ του Ζακ.

27.ΕΞ. ΧΩΡΑΦΙ/ΑΛΛΟ ΣΗΜΕΙΟ-ΔΥΣΗ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Η ΚΑΜΕΡΑ κινείται με ταχύτητα πάνω από το χωράφι, ανάμεσα στα στάχια. Ο ουρανός έχει το χρώμα του ιωδίου. Δεν υπάρχει ανθρώπινη παρουσία.

ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ (V.O)

Ο Ζακ Χόλντ κατέκτησε την Τατιάνα Καρλ χωρίς έλεος. Δεν του έφερε καμία αντίσταση, δεν είπε τίποτα, δεν αρνήθηκε τίποτα, έκθαμβη μπρος στη βιαιότητα μιας τέτοιας κατάκτησης.

(παύση)

Η ηδονή ήταν μεγάλη, κοινή και για τους δύο.

28.ΕΞ. ΔΡΟΜΟΣ ΠΟΛΗΣ-ΒΡΑΔΥ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Η ΚΑΜΕΡΑ κινείται στους δρόμους της πόλης.

ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ (V.O)

Εκείνη τη στιγμή της απόλυτης λησμονιάς της Λολ, εκείνη τη στιγμή, εκείνη την αστραπιαία στιγμή, στον μονότονο χρόνο της ενέδρας της, χωρίς να έχει την παραμικρή ελπίδα να δει, η Λολ ήθελε να ζήσει το γεγονός. Το έζησε.

(παύση)

Γερμένος πάνω της ο Ζακ Χόλντ δεν μπορούσε να αποχωριστεί την Τατιάνα Καρλ. Της μιλούσε. Η Τατιάνα Καρλ δεν ήταν σίγουρη για τον προορισμό των λέξεων που ξεστόμιζε ο Ζακ Χόλντ. Οπωςδήποτε δεν πίστευε πως απευθυνόταν σ' εκείνη, ούτε σε καμιά άλλη γυναίκα -απούσα για την ώρα- αλλά ότι εκφράζαν τη δική του ψυχική ανάγκη. Αλλά γιατί τούτη τη φορά κι όχι κάποια άλλη; Η Τατιάνα έψαχνε να βρει το γιατί στην ιστορία τους.

#### 29.ΕΕ. ΠΑΡΑΛΙΑ-ΒΡΑΔΥ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Η απέραντη αμμουδιά, η ήρεμη θάλασσα. Η ΚΑΜΕΡΑ κατά μήκος της παραλίας.

ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ (V.O)

Από το ανοιχτό παράθυρο έμπαινε το άρωμα της σίκαλης. Το είπε στην Τατιάνα Καρλ.

(παύση)

Ο Ζακ Χόλντ ξανάρχισε μ' όλο και μεγαλύτερη δυσκολία να κατακτά την Τατιάνα Καρλ. Κάποια στιγμή άρχισε να μιλάει ακατάσχετα σε κάποιαν άλλη που δεν έβλεπε, δεν άκουγε, μα που εκείνος- παράδοξα- έμοιαζε να βρίσκεται πολύ κοντά της.

#### 30. ΕΕ. ΘΑΛΑΣΣΑ-ΒΡΑΔΥ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Η ΚΑΜΕΡΑ κινείται πάνω από την επιφάνεια της θάλασσας.

ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ (V.O)

Ήμασταν εκεί οι τρεις μας. Ήμασταν εκεί μια ολόκληρη ώρα.

(παυση)

Τους έβλεπε να περνάνε ο ένας μετά τον άλλον μπροστά από το κάδρο του παραθύρου, αυτού του καθρέφτη που δεν αντανakλούσε τίποτα και που μπροστά του η Λολ θα ζούσε με απόλαυση τον επιθυμητό αποκλεισμό του εαυτού της.

31. ΕΞ. ΧΩΡΑΦΙ ΣΙΚΑΛΗΣ-ΒΡΑΔΥ (ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ)

Η ΚΑΜΕΡΑ κινείται ξανά πάνω από το χωράφι της σίκαλης, με τον ίδιο τρόπο που περνούσε προηγουμένως πάνω από τη θάλασσα.

ΛΟΛ ΣΤΑΙΝ (V.O)

Για να ξαναγεννηθεί. Ξανά και ξανά. Εκεί.

(παύση)

Σαν Τάλα...

(παύση)

...η θάλασσα.

ΤΕΛΟΣ

## ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ-ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Στην παρούσα εργασία, επιχειρήθηκε η σύζευξη θεωρητικής ανάλυσης αλλά και δημιουργικού πειραματισμού, προκειμένου να φωτιστεί η ζωή και το έργο της Μαργκερίτ Ντυράς, να μελετηθούν σε βάθος οι αρχές της σεναριακής γραφής και κυρίως οι δυνατότητες της διασκευής του μυθιστορήματος *Το μακρύ ταξίδι στη μοναξιά της Λόλα Στάιν* σε σενάριο ταινίας μικρού μήκους. Η μελέτη των βιογραφικών στοιχείων της Μαργκερίτ Ντυράς ανέδειξε τη μεγάλη επίδραση τους στο λογοτεχνικό και κινηματογραφικό της έργο, αλλά και στη διαμόρφωση των θεματικών και του ιδιαίτερου ύφους της γραφής της, τα οποία εξέτασε σε βάθος η εργασία αυτή, παράλληλα με τον τρόπο με τον οποίο αυτά διατηρούνται ή μεταβάλλονται κατά τη μεταφορά τους στη μεγάλη οθόνη.

Αρχικά, επιχειρήθηκε να απαντηθεί το πρώτο ερώτημα που τέθηκε στην εισαγωγή της εργασίας: *Πώς μπορεί να αποτυπωθεί οπτικά η βαθιά εσωτερική ψυχολογική μοναξιά της ηρωίδας και η διάσπαση του υποκειμένου;*

Καθώς η διάσπαση της ταυτότητας του ατόμου και η μοναξιά αποτελούν τις κεντρικές έννοιες στη γραφή της Μαργκερίτ Ντυράς, ήταν απαραίτητο να διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο μπορούν να αποδοθούν οπτικά. Η ψυχολογική εσωτερικότητα της ηρωίδας μπορεί να μεταφερθεί στην οπτική αφήγηση, μέσω του συνδυασμού συγκεκριμένων αφηγηματικών και οπτικών τεχνικών, όπως η χρήση μεγάλων πλάνων, σιωπών και παύσεων και ενός μη γραμμικού μοντάζ, η χρήση του voice over, η διάσταση ανάμεσα στον ήχο και την εικόνα, αλλά και η αντικατάσταση της φυσικής παρουσίας της Λόλα Στάιν από την ίδια την κάμερα και από μια σειρά υποκειμενικών πλάνων. Ο συνδυασμός των τεχνικών αυτών προβάλλει τη διάσπαση και αποσπασματική λειτουργία της κινηματογραφικής γλώσσας αντανακλώντας έτσι την εσωτερική διάσπαση της Λόλα Στάιν.

Επομένως, η προσπάθεια της οπτικής αναπαράστασης της εσωτερικής διάσπασης της Λόλα Στάιν, οδηγεί στη διάσπαση των βασικών αρχών του σεναρίου και της διασκευής, ως αντιπαραβολή της εσωτερικότητας της ηρωίδας προς το εξωτερικό, πατριαρχικά δομημένο περιβάλλον. Δίνεται έτσι απάντηση και στο δεύτερο ερώτημα της εισαγωγής, σχετικά με τον τρόπο με τον οποίο αποδομούνται οι βασικές αρχές της θεωρίας συγγραφής σεναρίου, με τη σύνδεση τους με το φαινόμενο της πατριαρχίας αλλά και με τον τρόπο με τον οποίο η αποδόμησή τους σχετίζεται με τη γυναικεία υποκειμενικότητα. Η Μαργκερίτ Ντυράς επομένως, προβάλλει τη γυναικεία υποκειμενικότητα μέσα από την αποδόμηση των καθιερωμένων αρχών της

σεναριακής γραφής, όπως η γραμμικότητα της αφήγησης και η ενότητα του χώρου και του χρόνου, της δομής δηλαδή που εξυπηρετεί πατριαρχικές αφηγηματικές φόρμες. Αντίθετα, η σιωπή, η τεχνική της απτικής οπτικότητας (πχ τα πλάνα που εστιάζουν στην υφή του γυμνού σώματος της Τατιάνα Καρλ), η ρευστότητα του χρόνου αλλά και το ανοιχτό τέλος της αφήγησης, υπονομεύουν τις παγιωμένες προσδοκίες ενός παραδοσιακού σεναρίου.

Τέλος, αναφορικά με το τρίτο ερώτημα και το *αν μπορεί να γραφεί τελικά το σενάριο της Λόλα Στάιν με βάση τις ιδιαιτερότητες της σεναριακής γραφής και σκηνοθεσίας της κινηματογραφίστριας Μαργκερίτ Ντυράς*, αποδείχθηκε ότι από τη στιγμή που γίνεται κατανοητό το ιδιαίτερο ύφος της Μαργκερίτ Ντυράς, είναι δυνατό να μεταγραφεί το μυθιστόρημα σε σενάριο, το οποίο να αποτυπώνει αυτή τη διάσπαση του ατόμου και να προβάλλει την ιδιαίτερη γυναικεία ψυχολογική κατάσταση κι εμπειρία. Κατά τη διάρκεια της συγγραφής του σεναρίου, δόθηκε βάση στη δημιουργία μιας κινηματογραφικής αισθητικής που προωθεί τη σιωπή και το συναίσθημα έναντι του διαλόγου και της δράσης, ενώ η ρευστότητα του χρόνου αλλά και του υποκειμένου αποδόθηκε μέσω της διάσπασης της δομής και της έλλειψης, τόσο στην ασαφή χρονική αλληλουχία των γεγονότων όσο και στην παρουσίαση των πρωταγωνιστών και κυρίως της Λολ Στάιν, για την οποία ο θεατής αντλεί πληροφορίες κυρίως μέσα από την αφήγηση του Ζακ Χόλντ -ο οποίος είναι αφηγητής αλλά και σιωπηλός πρωταγωνιστής, αλλά και της ίδιας της Λολ στις τελευταίες σκηνές του σεναρίου.

Συνοψίζοντας, κατά τη διάρκεια της διασκευής του έργου της Μαργκερίτ Ντυράς *Το μακρύ ταξίδι στη μοναξιά της Λόλα Στάιν*, το σενάριο που προέκυψε μοιάζει απομακρυσμένο από τις παραδοσιακές αφηγηματικές τεχνικές του κλασικού κινηματογράφου, αφού η δράση είναι σχεδόν ανύπαρκτη. Αντίθετα, αυτό που επιδιώχθηκε να αποδοθεί οπτικά και ακουστικά, είναι η εσωτερική διάσπαση και η βαθιά μοναξιά της γυναικείας υποκειμενικότητας. Η παρούσα εργασία ολοκληρώνεται με τη δημιουργία του σεναρίου μικρού μήκους, ως ένα παράδειγμα εφαρμογής των θεωρητικών προσεγγίσεων που προηγήθηκαν, ως μια απόπειρα να αποτυπωθεί, μέσα από την οπτικοακουστική γλώσσα, η ιδιαιτερότητα του έργου και του ύφους της Μαργκερίτ Ντυράς:

«Αυτό που γυρίζουμε είναι η φιλική μετάφραση ενός επεισοδίου του βιβλίου, του επεισοδίου του χορού. Ο χορός κατά γράμμα θέλει μετάφραση. Η κάμερα πρέπει να είναι ο ηδονοβλεψίας...» (Αντλέρ, 2004, σ. 540).

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Barker, J. M. (2009). *The tactile eye: Touch and the cinematic experience*. Berkeley: University of California Press. Ανάκτηση Δεκέμβριος 27, 2024, από <https://archive.org/details/tactileeyetouchc0000bark/page/n5/mode/2up>
- Barry, P. (2013). *Γνωριμία με τη θεωρία. Μια εισαγωγή στη λογοτεχνική και πολιτισμική θεωρία*. (Β. Νάτσινα, Μεταφρ.) Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Barthes, R. (2007). *Εικόνα-Μουσική-Κείμενο*. (Γ. Σπανός, Μεταφρ.) Αθήνα: Πλέθρον.
- Bluestone, G. (1966). *Novels into film*. Baltimore: Johns Hopkins Press. Ανάκτηση Δεκέμβριος 28, 2024, από [https://archive.org/details/novelsintofilm0000blue\\_b3g7](https://archive.org/details/novelsintofilm0000blue_b3g7)
- Brancky, A. (2020). *The crimes of Marguerite Duras: literature and the media in twentieth-century France*. New York: Cambridge University Press.
- Burnett Hallie, Whit. (1979). *Fiction writer's handbook*. New York: Barnes and Noble Books. Ανάκτηση Ιανουάριος 01, 2025, από <https://archive.org/details/fictionwritersha00hall>
- Burrian, P. (1997). Myth into Muthos: The Shaping of Tragic Plot. Στο P. E. Easterling (Επιμ.), *The Cambridge companion to Greek tragedy* (σσ. 178-208). Cambridge, U.K.: Cambridge University Press. Ανάκτηση Δεκέμβριος 28, 2024, από [https://archive.org/details/cambridgecompani0000unse\\_l6w5](https://archive.org/details/cambridgecompani0000unse_l6w5)
- Campell, J. (2001). *Ο ήρωας με τα χίλια πρόσωπα: Ο ρόλος του ήρωα στην παγκόσμια μυθολογία*. (Θ. Σιφαρίκας, Μεταφρ.) Αθήνα: Ιάμβλιχος.
- Chatman, S. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Duras, M. (1961). *Hiroshima mon amour*. (R. Seaver, Μεταφρ.) New York: Grove Press. Ανάκτηση Δεκέμβριος 24, 2024, από <https://www.virginiacolwell.com/wp-content/uploads/2020/07/Marguerite-Duras-Hiroshima-Mon-Amour.pdf>
- Duras, M. (1970). *Destroy, she said*. (B. Bray, Μεταφρ.) New York: Grove Press.
- Duras, M. (1997). *Ο άνδρας που καθόταν στον διάδρομο*. (Δ. Δημητριάδης, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Duras, M. (2011). *Writing*. (M. Polizzotti, Μεταφρ.) Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Duras, M. (2017). *Ο Εραστής*. (Ε. Κορομηλά, Μεταφρ.) Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Field, S. (1986). *Το σενάριο: Η τέχνη και η τεχνική (Οι βάσεις της σεναριογραφίας)*. (Π. Πολυκάρπου, Μεταφρ.) Αθήνα: Κάλβος.
- Fleury, A. (2016). *Book analysis: The ravishing of Lol Stain by Maguerite Duras*. (R. Neal, Μεταφρ.) BrightSummaries.com.

- Glassman, D. N. (1991). *Marguerite Duras: Fascinating vision and narrative cure*. Salem: Associated University Presses.
- Ha, M.-P. (2000). *Figuring the East: Segalen, Malraux, Duras and Barthes*. New York: State University of New York.
- Harrison, S. (2005). *Adaptations: from short story to big screen: 35 great stories that have inspired great films*. New York: Three Rivers Press. Ανάκτηση Δεκέμβριος 28, 2024, από [https://archive.org/details/isbn\\_9781400053148](https://archive.org/details/isbn_9781400053148)
- Hill, L. (2006). *Marguerite Duras, Apocalyptic desires*. London: Routledge.
- Holub, R. C. (2004). *Θεωρία της πρόσληψης: μια κριτική εισαγωγή*. (Κ. Τσακοπούλου, Μεταφρ.) Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Hutcheon, L. (2013). *A theory of adaptation*. New York: Routledge.
- Jean Laplace, Jean-Bertrand Pontalis. (2008). *Λεξιλόγιο της ψυχανάλυσης*. Αθήνα: Κέδρος.
- Knuuttila, S. (2009). *Fictionalising Trauma: The Aesthetics of Marguerite Duras's India Cycle*. Helsinki: Helsinki University Print.
- Kozloff, S. (1988). *Invisible storytellers : voice-over narration in American fiction film*. Berkeley: University of California Press.
- Kristin Thompson, David Bordwell. (2011). *Ιστορία του κινηματογράφου: Μια εισαγωγή*. (Ρ. Κ. Νίκος Λερός, Μεταφρ.) Αθήνα: Πατάκη.
- Lacan, J. (2001). *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein*. Paris: Seuil. Ανάκτηση Δεκέμβριος 27, 2024, από [https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Lacan\\_Autres\\_e%CC%81crits.pdf](https://www.sas.upenn.edu/~cavitch/pdf-library/Lacan_Autres_e%CC%81crits.pdf)
- Lacan, J. (2006). *Ecrits: The first complete edition in English*. (B. Fink, Μεταφρ.) New York: W.W Norton & Company.
- Lebeau, V. (2024). *Ψυχανάλυση και κινηματογράφος: Το παιχνίδι των σκιών*. (Ε. Πυρπάσου, Μεταφρ.) Αθήνα: Πατάκη.
- Lippit, A. M. (2005). *Atomic light (shadow optics)*. Minneapolis: University of Minnesota Press. Ανάκτηση Δεκέμβριος 27, 2024, από <https://archive.org/details/atomiclightshado0000lipp>
- Lynch, D. (2021). *Κυνηγώντας το μεγάλο ψάρι: Διαλογισμός, συνειδητότητα και δημιουργικότητα*. (Γ. Πάντσιος, Μεταφρ.) Αθήνα: Πατάκη.
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham: Duke University Press. Ανάκτηση Δεκέμβριος 27, 2024, από <https://archive.org/details/skino0000laur/page/n5/mode/2up>
- McDougal, S. Y. (1985). *Made into movies : from literature to film*. New York: Holt, Rinehart, and Winston.
- McKee, R. (2021). *Το σενάριο: Ουσία, δομή, ύφος και βασικές αρχές*. (Α. Καλοκύρης, Μεταφρ.) Αθήνα: Πατάκη.



- Pasolini, P. P. (1990, Ιούλιος-Αύγουστος). Ο κινηματογράφος σαν γραφή και το αρχέτυπο του μοντέρνου. *Η λέξη*(96), σσ. 518-519.
- Propp, V. (1968). *Morphology of the folktale*. Austin: University of Texas Press. Ανάκτηση Δεκέμβριος 28, 2024, από <https://archive.org/details/morphologyoffolk00prop>
- Richardson, R. D. (1969). *Literature and film*. Bloomington: Indiana University Press. Ανάκτηση Δεκέμβριος 28, 2024, από <https://archive.org/details/literaturefilm0000rich>
- Royer, M. (2019). *The cinema of Marguerite Duras: Multisensoriality and female subjectivity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Seger, L. (1992). *The art of adaptation: turning fact and fiction into film*. New York: H. Holt and Co. Ανάκτηση Δεκέμβριος 28, 2024, από <https://archive.org/details/artofadaptation0000sege/page/n7/mode/2up>
- Smith, A. (2005). *French cinema in the 1970s : the echoes of May*. New York: Manchester University Press. Ανάκτηση Ιανουάριος 01, 2025, από <https://archive.org/details/frenchcinemain190000smit/page/n7/mode/2up>
- Tran, Tiny V & Nguyen, D. L. (2023). *Trauma, sexuality, and identity in The Lover by Marguerite Duras and Burning Grass on The Field by Doan Minh Phuong*. Vietnam National University, University of Social Sciences and Humanities. Ho Chi Minh City: VMOST Journal of Social Sciences and Humanities. Ανάκτηση Δεκέμβριος 24, 2024, από [file:///C:/Users/oiko\\_/OneDrive/%CE%A5%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%AE%CF%82/duras/324-Original%20research-1248-1-10-20230830.pdf](file:///C:/Users/oiko_/OneDrive/%CE%A5%CF%80%CE%BF%CE%BB%CE%BF%CE%B3%CE%B9%CF%83%CF%84%CE%AE%CF%82/duras/324-Original%20research-1248-1-10-20230830.pdf)
- Truby, J. (2007). *The anatomy of story: 22 steps to becoming a master storyteller*. New York: Faber and Faber. Ανάκτηση Δεκέμβριος 29, 2024, από <https://archive.org/details/anatomyofstory220000trub>
- Truby, J. (2022). *The anatomy of genres: How story forms explain the way the world works*. New York: Picador Paper.
- Wagner, G. A. (1975). *The Novel and the Cinema*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- Willis, S. (1987). *Marguerite Duras: Writing on the body*. Urbana: University of Illinois Press. Ανάκτηση Δεκέμβριος 25, 2024, από <https://archive.org/details/margueritedurasw0000will/page/n5/mode/2up>
- Winston, D. G. (1973). *The screenplay as literature*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- Αγγελίδη, Α. (2001, Αύγουστος-Οκτώβριος). Ο ποιητικός κινηματογράφος και ο μηχανισμός του ονείρου. *Κινηματογράφος και επικοινωνία*(7), σσ. 7-11.
- Αντλέρ, Λ. (2004). *Marguerite Duras: Ζωή σαν μυθιστόρημα*. (Μ. Κράλλη, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Ηλέκτρα.

- Αριστοτέλης. (2008). *Ποιητική*. (Δ. Λυπουρλής, Μεταφρ.) Αθήνα: Ζήτρος.
- Βαλούκος, Σ. (2006). *Το σενάριο: Η δομή και η τεχνική της συγγραφής του*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Βαλτινός, Θ. (1990, Ιούλιος-Αύγουστος). Σχέσεις λογοτεχνίας και κινηματογράφου. *Η λέξη*(96), σ. 469.
- Βασιλικός, Β. (1990, Ιούλιος-Αύγουστος). Κάθε τέχνη έχει τη γλώσσα της: Λογοτεχνία και κινηματογράφος. *Η λέξη*(96), σσ. 470-472.
- Γκωτιέ, Ξ. (1986, Ιανουάριος 1). Η Μαργκερίτ Ντυράς και ο αγώνας των γυναικών. *Διαβάζω*(134), σσ. 23-28. Ανάκτηση Ιανουάριος 01, 2025, από <https://diavazo.gr/periodiko/%cf%84%ce%b5%cf%8d%cf%87%ce%bf%cf%82-134/>
- Κακλαμανίδου, Δ. (2006). *Όταν το μυθιστόρημα συνάντησε τον κινηματογράφο*. Αθήνα: Αιγόκερως.
- Κάλας-Καλογεροπούλου, Χ. (2006). *Η τέχνη της επινόησης και της αφήγησης στον κινηματογράφο (66 ασκήσεις και 1 μέθοδος)*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Καμύ, Α. (2007). *Ο μύθος του Σίσυφου: Δοκίμιο για το παράλογο*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Καραπάνου, Μ. (1990, Ιούλιος-Αύγουστος). Το φανταστικό και το υπαρκτικό. *Η λέξη*(96), σ. 509.
- Κεχαγιάς, Α. (1997). *Το σενάριο: Από την αρχική ιδέα στην εκτέλεση*. Αθήνα: Έλλην.
- Κονδούρος, Ν. (1990, Ιούλιος-Αύγουστος). Τα μαγικά υλικά της τέχνης. *Η λέξη*(96), σσ. 466-468.
- Μαρκετάκη, Τ. (1990, Ιούλιος-Αύγουστος). Η "ελευθερία" της λογοτεχνίας και ο "φασισμός" του θεάματος. *Η λέξη*(96), σσ. 520-521.
- Ντιράς, Μ. (2009). *Τα αλογάκια της Ταρκυνίας*. (Θ. Ελिसαίος, Μεταφρ.) Αθήνα: Σύγχρονοι ορίζοντες.
- Ντιράς, Μ. (2009). *Φράγμα στον Ειρηνικό*. (Θ. Ελिसαίος, Μεταφρ.) Αθήνα: Σύγχρονοι ορίζοντες.
- Ντιράς, Μ. (2017). *Moderato Cantabile*. (Α. Μαραγκόπουλος, Μεταφρ.) Αθήνα: Εκδόσεις Τόπος.
- Ντουνιά, Χ. (2017). Πρόλογος. Στο Μ. Duras, *Ο Εραστής*. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Ντυράς, Μ. (1982). *Δέκα και μισή καλοκαίρι βράδυ*. (Τ. Τσαλίκη-Μηλιώνη, Μεταφρ.) Αθήνα: Οδυσσέας.
- Ντυράς, Μ. (1984). *Η αρρώστια του θανάτου*. (Κ. Μαλαμάτη, Μεταφρ.) Αθήνα: Εξάντας.
- Ντυράς, Μ. (1985). *Η Οδύνη*. (Χ. Τσαλικίδου, Μεταφρ.) Αθήνα: Εξάντας.
- Ντυράς, Μ. (1985). *Ο υποπρόξενος*. (Θ. Χατζηφόρου, Μεταφρ.) Αθήνα: Εξάντας.
- Ντυράς, Μ. (1986α). *Ο ναύτης του Γιβραλτάρ*. (Ε. Κορομηλά, Μεταφρ.) Αθήνα: Εξάντας.

- Ντυράς, Μ. (1986β, Φεβρουάριος-Μάρτιος). Τον κινηματογράφο σήμερα τον βρίσκεις στα σκουπίδια: Συνέντευξη με την Ντυράς. *Οθόνη*(24), σσ. 39-40.
- Ντυράς, Μ. (1987). *Το μακρύ ταξίδι στη μοναξιά της Λόλα Στάνιν*. (Χ. Τσαλικίδου, Μεταφρ.) Αθήνα: Εξάντας.
- Ντυράς, Μ. (1992). *Τα πράσινα μάτια*. (Μ. Αγγελίδου, Μεταφρ.) Αθήνα: Αιγόκερως.
- Ντυράς, Μ. (1996). *Τελεία και παύλα*. (Ε. Τρισόν-Μιλσανή, Μεταφρ.) Αθήνα: Εξάντας.
- Ντυράς, Μ. (2013). *Μετέωρο πάθος*. (Β. Μέντζου, Μεταφρ.) Αθήνα: Όλκος.
- Πλάτων. (1992). *Πολιτεία ή περί Δικαίου: Βιβλία Ζ', Η'*. (Ο. μεταφραστών, Μεταφρ.) Αθήνα: Κάκτος.
- Σεφέρης, Γ. (1986). *Η ποίηση στον κινηματογράφο*. Αθήνα: Διάττων.
- Ταρκόφσκι, Α. (1987). *Σμιλεύοντας το χρόνο*. (Σ. Βαλεντζάς, Μεταφρ.) Αθήνα: Νεφέλη.
- Τρυφώ, Φ. (1986). *Χίτσκοκ*. (Γ. Δ. Ιωαννίδης, Μεταφρ.) Αθήνα: Ύψιλον/βιβλία.
- Φόρεστερ, Β. (1986, Ιανουάριος 1). Παράθυρο ανοιχτό σε μια σκηνή χορού. *Διαβάζω*(134), σσ. 29-33. Ανάκτηση Δεκέμβριος 29, 2024, από <https://diavazo.gr/periodiko/%cf%84%ce%b5%cf%8d%cf%87%ce%bf%cf%82-134/>

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα: Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.